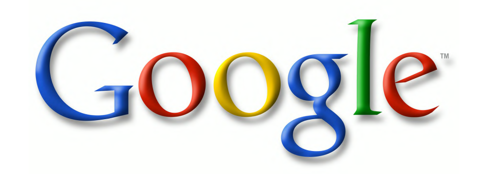


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

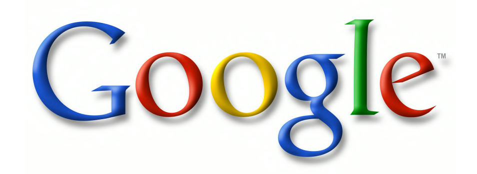
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

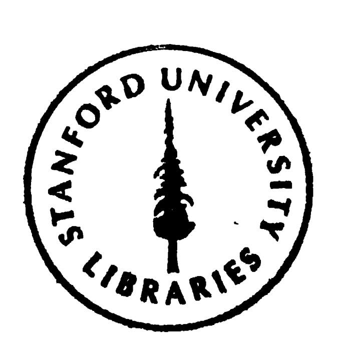
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Die Tonkunst

in der

zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik

von

Heinrich Rietsch

Professor an der deutschen Universität Prag

Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage

Mit 135 in den Text gedruckten Notenbeispielen



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1906

ML 172
R 563
ed. 2

469190

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Seinem Bruder

Dr. Karl Friedrich Rietsch

zugeeignet.

Vorwort zur ersten Auflage.

Die vorliegende Arbeit ist in ihrem Kern aus einer Vorlesung hervorgegangen, die der Verfasser im Wintersemester 1895—96 an der Wiener Universität unter dem Titel „Die Ars nova in der Musik der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts“ gehalten hat. Der lateinische Ausdruck sollte an eine Schrift Philipps de Vitry erinnern, die uns diesen Tonsetzer des 14. Jahrhunderts, seinerzeit als die Blüte der ganzen Musikwelt gerühmt (Coussemaker, Script. III, 337a), wenigstens als fortschrittlichen Theoretiker überliefert hat.

Konnte diese Beziehung hier, der geänderten Form entsprechend, fallen gelassen werden, so mag doch die Entstehungsart, die das Gewicht mehr auf den Anfangspunkt des Zeitabschnittes als auf den Endpunkt legt, darauf hinweisen, daß vorliegende Schrift nicht die Zahl der Übersichtswerke vermehren will, die die Jahrhundertwende so zahlreich zu Tage fördert. Die Arbeit will keine Übersicht, nichts Encyklopädisches bieten, insbesondere auch keine Überschau über das musikalische Schaffen während des angegebenen Zeitraumes, sondern eine streng begrenzte Untersuchung der um 1850 sich vollziehenden Umgestaltung der musikalischen Kunstmittel. Dabei konnte von theoretischen Einzelerörterungen ebenso wenig Umgang genommen worden, wie von einer allgemeinen Einteilung der Kunstlehre. Doch wurde nur das zum Gegenstand unumgänglich Notwendige aufgenommen.

In der Wahl der Beispiele, deren Heranziehung und Er-

klärung das eigentlich Beweismachende darstellt, mußte ich mir völlig freie Hand bewahren. Nicht auf eine Berücksichtigung möglichst vieler Tonsetzer unserer Zeit kam es an, sondern auf die Zweckdienlichkeit der auszuwählenden Stellen womöglich mit Berücksichtigung der zeitlich ersten Anwendung eines Kunstmittels. Dieser letztere Umstand gibt wieder seinerseits — angesichts der führenden Stellung deutscher Tonkunst — eine genügende Erklärung für die besondere Heranziehung deutscher Meister neben dem weltbürgerlichen Liszt.

Die hier benützten Quellen praktischer Musik, fast sämtlich der neueren und neuesten Zeit angehörig, sind als solche auch nicht schlechterdings unzugänglich gewesen. Immerhin ist zu bemerken, daß die großen öffentlichen Bibliotheken bezüglich der Werke neuerer Tonkunst nicht gleichmäßig oder reichhaltig bedacht sind, und daß besondere Musiksammlungen, wie sie Leipzig in der Musikbibliothek C. F. Peters unter Leitung Emil Vogels[1]) besitzt, bezüglich der Anschaffung moderner Partituren annoch eine rühmliche Ausnahme bilden. Der Grund liegt nicht so sehr in der Kostpieligkeit der Ausgaben (die mehr dem Einzelnen fühlbar wird), als in den Verhältnissen des musikalischen Urheberrechts und der beim Notendruck noch nicht in gleichem Maße wie beim Buchdruck beseitigten Konkurrenz der handschriftlichen Vervielfältigung. Durch diese wird der Verleger zu besonderen Vorsichtsmaßregeln bestimmt, denen wieder bei allgemein zugänglichen Sammlungen nicht gut entsprochen werden kann.

Aber auch abgesehen von solcher Begrenzung der Mittel wird die vorliegende Arbeit — niemand weiß dies besser als der Verfasser — keine Erschöpfung des Stoffes bieten. Vielmehr mußte dessen Reichhaltigkeit für den ersten Anlauf zu einer Behandlungsweise führen, die das Neue in der Ton-

1) jetzt Rudolf Schwartz'.

kunst nach allen Richtungen hin feststellt und umschreibt, und so ein übersichtliches Bild der ganzen Bewegung liefert mit gelegentlicher Vertiefung bei einzelnen bisher weniger beachteten Erscheinungen.

Sollte mir dies einigermaßen gelungen sein, so möchte wohl auch die Hoffnung nicht vermessen scheinen, mit der vorliegenden Arbeit einige Anregung für eine positive Ästhetik unserer Kunst gegeben zu haben.

Wien, im Oktober 1899.

Dr. Heinrich Rietsch.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die erste Auflage dieser Schrift ist schon seit längerer Zeit im Buchhandel vergriffen. Dies scheint dafür zu sprechen, daß sie einem Bedürfnis entgegengekommen ist. Nebst manchem mittelbaren Zeugnis der von ihr ausgegangenen Anregungen in Büchern und Schriften ist ihr auch von der Kritik fast einmütige Anerkennung zuteil geworden. Eine Stimme bemängelte wohl, daß ich nicht von dem inneren Gehalt, sondern von den Kunstmitteln ausgegangen sei. Aber ich habe die Arbeit ausdrücklich als Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik bezeichnet und ich glaube zudem, daß nur auf diesem Grunde etwas Greifbares zustande kommen konnte (was wohl auch Karl Lamprecht veranlaßt hat, gerade diese Schrift für das Supplement seiner Deutschen Geschichte heranzuziehen). Dem aufmerksamen Leser wird übrigens die stete Bezugnahme auf den künstlerischen Ausdruckszweck und der besondere Hinweis darauf (im Schlußwort) nicht entgangen sein.

Die Entwicklung der Tonkunst hat sich seither in der angedeuteten Bahn weiterbewegt. Zeugt dies im allgemeinen für die Richtigkeit der hier gemachten Beobachtungen, so mußte ich mir die Frage vorlegen, ob die Neuauflage auf einen bloßen Abdruck zu beschränken sei, oder ob nicht doch mit Rücksicht auf eine oder die andere Besonderheit der Entwicklung einiges schärfer zu fassen oder ergänzend zu behandeln sein dürfte. Ich wählte den zweiten Weg, wo-

bei ich mich in den Beispielen nicht ängstlich an die Grenzen des 19. Jahrhunderts gehalten habe; denn, wie ich schon im ersten Vorwort betonte, ist der Anfangs-, nicht der Endpunkt das Wesentliche an der gegebenen Zeitbestimmung.

So habe ich den Inhalt des Buches einer genauen Durchsicht und Ergänzung unterzogen, auch ein Verzeichnis der angeführten Tonwerke neu beigegeben. Bezüglich der theoretischen Voraussetzungen darf ich vielleicht auf meine demnächst erscheinende Arbeit über „die Grundlagen der Tonkunst" (Leipzig, B. G. Teubner) verweisen.

Möge das Buch abermals, getragen von der Zustimmung der Fachkreise, für die Erkenntnis auf dem Gebiete der neuen, und somit der Tonkunst überhaupt wirken und so seine Bestimmung erfüllen.

Preßbaum, im Mai 1906.

Der Verfasser.

Inhalt.

Berichtigungen:

Seite 21, Notenbeispiel 4. Akkord l. H. lies [Notenbild]

Seite 86, Notenbeispiel 2. Zeile r. H. setze Punkt zur halben Note *fis*.

Seite 103, Notenbeispiel 3. Zeile das 32tel *g* mit ♮ zu versehen.

Seite 117, Notenbeispiel l. H. lies Violinschlüssel $^3/_8$, dann Baßschlüssel $^2/_4$.

Seite 152, Notenbeispiel 2. Zeile, 2. Takt, r. H. lies [Notenbild].

Einleitung.

Art und Behandlung der technischen Kunstmittel sind in einem steten Fluß begriffen. Der Versuch, einen bestimmten Zeitabschnitt der Entwicklung herauszuheben, einen bestimmten Anfangs- und Endpunkt festzusetzen, wird jederzeit auf Schwierigkeiten und Widerspruch stoßen. Und doch wie der menschliche Geist auf allen Gebieten der Krücke zeitlicher und begrifflicher Scheidung, Einteilung nach Epochen, nach Kategorien bedarf, so werden wir uns auch hier darnach umsehen müssen. Und es wird nur notwendig sein, im besonderen zu rechtfertigen warum für die neueste Kunst gerade die Mitte des 19. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der Betrachtung gewählt wird.

Dabei möchte vor allem der Gepflogenheit entgegenzutreten sein, eine Epoche mit dem Tode, oder mit dem ersten Auftreten, oder gar mit der Geburt eines Meisters zu beginnen oder zu schließen. Wohl ist es richtig, daß nicht die Kleinarbeit vieler schaffender Künstler, so wertvoll sie auf dem oder jenem Gebiete auch für die Entwicklung der Technik sein kann, dieser Entwicklung ein bestimmtes Gepräge verleiht, sondern die Arbeit des Genies, dem eben unendlich vervielfachte Kraft wie der Erfindung, so der (technischen) Gestaltung innewohnt. Aber diese genialen Meister haben (mit wenigen Ausnahmen) selbst eine bedeutende Entwicklung durchgemacht, sie fußen noch auf der alten Schule, die Arbeiten ihres ersten Hervortretens lassen sich zunächst noch nicht von zeitgenössischen Werken scharf unterscheiden.

Ebensowenig bedeutet ihr Ableben einen wichtigen Zeitpunkt, denn die Bewegung, die sie hervorgerufen, läuft erst allmählich ab. Dies gilt z. B. von Beethovens Tod, der doch vielfach als Ende einer Entwicklungsperiode angesehen wird[1]). Das gleiche auch gilt von Richard Wagner. Er ragt aus der nachbeethovenschen Zeit heraus als jener Geist, der die Entwicklung der musikalischen Technik mit einem gewaltigen Ruck vorwärts gebracht hat. Hier sehen wir auch die Erscheinung — und dies soll uns einen Augenblick von der Zeitfrage ablenken — daß die plötzlich so bedeutend geförderte Kunsttechnik nach dem Namen desjenigen Künstlers benannt wird, der in umfassender Weise, gleichsam in Zusammenfassung aller bisherigen Ansätze die technische Entwicklung der Kunst einer höheren Stufe zugeführt hat. So wird oder wurde wenigstens bis vor kurzem alles mit dem Beiwort „wagnerisch" belegt, was den Stempel der neuen Kunstentwicklung trägt, und dabei war man stets geneigt, den Ideengehalt mit der technischen Form zu verwechseln, also jedes Stück, das sich der mordernen kunsttechnischen Fortschritte bedient, als Anlehnung an die Ideen jenes Meisters anzusehen. Dies ist nur möglich, so lange der errungene technische Standpunkt noch nicht Gemeingut geworden ist. Denn nur so lange sich das Auffassungsvermögen an den neuen Formen stößt, bleibt es auch an ihnen haften und vermag nicht zum eigentlichen Kern, zum Gedankeninhalt vorzudringen. Etwas ähnliches läßt sich bei Kunstwerken aus weit zurückgelegenen Zeiten beobachten. Ist man es dort noch nicht, so ist man hier nicht mehr imstande, durch das Technische hindurch, das ja dem Handwerk und der Kunst gemeinsam, das ewig Künstlerische zu ersehen. Nur einer großen reproduktiv-künstlerischen Persönlichkeit wird es

1) Eine zufällige Ausnahme macht Palestrina, dessen Tod mit dem Auftreten des florentiner Einzelgesanges beinahe zusammenfällt.

gelingen, dem Hörer die Erkenntnis des künstlerischen Gehalts solcher Werke zu vermitteln[1]).

Die Formen der Klassiker am Ausgang des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind gegenwärtig Gemeingut, hier ist demnach auch der persönliche Stil allgemein erkennbar und kann mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunsttechnik nicht verwechselt werden.

Dasselbe gilt heute auch schon von der nachklassischen Zeit bis zu einem Zeitpunkt, der sich uns zunächst durch eine kurze geschichtliche Darlegung ergeben wird. Außer den eigentlichen Epigonen finden wir da eine sogenannte romantische Schule. Der Ausdruck „romantisch“, der Literaturgeschichte entlehnt, soll in seiner Verallgemeinerung „einen Zustand bezeichnen, in welchem neue Kulturelemente in eine lang bestehende Ordnung der Dinge eindringen, dieselbe durchsetzen und endlich auflösen“[2]).

Ein gewisser Gegensatz gegen den Klassizimus und eine engere Verbindung mit dem Leben seines Volkes haben Karl Maria v. Weber (1786—1826) zum Begründer dieser romantischen Schule in der Tonkunst gestempelt. Seine Technik wird in vielen Dingen vorbildlich für die Richtung im 19. Jahrhundert. Eine Kleinigkeit wie die Einführung des Dezimengriffes am Klavier ist bezeichnend. Weiter gehen Ludwig Spohr 1784—1859, Robert Schumann 1810—1856, Friedrich Chopin 1809—1849, Hektor Berlioz 1803—1869, Franz Liszt 1811—1886, endlich Richard Wagner 1813—1883. Alle diese, mit Ausnahme der letzten zwei Meister, schließen ihre Entwicklung spätestens mit der Mitte des Jahrhunderts ab. Ihre Technik, sowie die Technik Richard Wagners bis einschließlich „Lohengrin“ (1848) ist seither, d. h. im Laufe der zweiten

1) Noch schwerer wäre für den Laien die Aufgabe, zwei gleichzeitige Meister einer vergangenen Epoche nach ihren Werken auseinander zu halten, soweit nicht nationale Unterschiede mitspielen.

2) Ph. Spitta. Zur Musik. Berlin 1892. Gebr. Paetel — S. 275.

Jahrhunderthälfte ebenfalls Gemeingut der Musik aller hierbei in Betracht kommenden Völker geworden.

Besieht man sich aber die Werke dieser Epoche, selbst so vorgeschrittene wie „Tannhäuser" oder „Lohengrin" näher, so machen sie unserem durch die spätere Entwicklung geschärften Auge den Eindruck keiner reinen, sondern einer Mischtechnik. Es wechseln Stellen fortschrittlicher Ausdrucksweise mit solchen, die, an Älteres sich anlehnend, das Gleichgewicht zwischen dem Ideengehalt und seiner Einkleidung vermissen lassen. Dem entspricht, als der Erfahrung entnommenes Gegenstück, die Tatsache, daß Richard Wagners Werke bis einschließlich „Lohengrin" von der großen Menge der Opernbesucher längst anerkannt und gewürdigt sind, während für seine späteren Werke erst in den letzten Jahren breitere Volksschichten gewonnen worden sind.

Lagen nun schon in dem bis dahin Geschaffenen vielfache Ansätze und Bestrebungen zur Erreichung eines Kunstzieles vor, dessen technische Seite wir am Schlusse dieser Arbeit zusammenfassend bezeichnen wollen, so mußte doch einem großen schöpferischen Geiste klar werden, daß dieses Ziel mit der Halbheit der technischen Neuerungen in seinen und seiner Kunstgenossen Schöpfungen nicht erreicht werden konnte. Er mußte weiter schreiten, mußte herausarbeiten, was ihm selbst unvollkommen, unklar vorschwebte. Eine ungwöhnliche Kraft künstlerischen Wollens war nötig, um die letzten Folgerungen aus der begonnenen Wandlung der Kunstmittel zu ziehen und sie der zuerst widerwilligen Öffentlichkeit vorzulegen.

Richard Wagner hat diese Kraft besessen. Sehen wir uns nun — zugleich wieder auf die Zeitfrage zurückkommend — ein wenig in seiner Lebensgeschichte um, und zwar zur Zeit, da er die letzte seiner „Opern" fertig aus der Hand gegeben hatte.

Herbst und Winter von 1847 auf 1848 hatte er die Orchestrierung des „Lohengrin" beendet. Im Herbst 1848 vollendet

er eine Dichtung „Siegfrieds Tod". Die bekannten Revolutionsereignisse zwingen ihn im Frühjahr 1849 zur Flucht. Er geht über Zürich nach Paris, dann zurück nach Zürich, wo er mit Unterbrechungen bis 1858 lebt.

Hier beschäftigen ihn kunstschriftstellerische Arbeiten. Es entstehen „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", die Dichtung „Wieland der Schmied", besonders aber die umfangreiche, in drei Teile gegliederte Schrift „Oper und Drama". Ab und zu ist er in Zürich als Dirigent tätig, hält auch Vorlesungen über dramatische Musik und trägt seine Dichtungen vor.

Von „Siegfrieds Tod", den er 1851 zu komponieren sich vorgenommen hat[1]), ohne daß es zur Ausführung kommt, greift er in die Sage zurück und macht „Jung Siegfried" zum Gegenstand einer Dichtung. Endlich legt er in der November 1851 erschienenen „Mitteilung an meine Freunde", deutlicher noch im Brief an Liszt aus Albisbrunn vom 20. November 1851 den erweiterten Plan einer Nibelungentrilogie dar, deren Fabel aber von ihm schon 1848 veröffentlicht worden war[2]). Die Titel haben noch nicht die Kürze, wie in der veröffentlichten Form: Neben den schon genannten als Vorabend „Der Raub des Rheingoldes".

In der Tat folgen im Jahre 1852 im Juni[3]) „Die Walküre", im Herbst „Das Rheingold", dann „Der junge Siegfried" und „Siegfrieds Tod" entsprechend umgearbeitet[4]). 1853 wird die ganze Trilogie mit Vorabend im Druck herausgegeben, die ersten Exemplare sendet Wagner am 11. Februar an Liszt[5]). Siegfrieds Tod wird jetzt in Beziehung zum

1) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1887, Breitkopf & Härtel: Brief von Zürich 18. Febr. 1851; auch schon im Brief v. 8. Okt. 1850 ist dieser Vorsatz erwähnt (I, S. 115 u. 100).

2) „Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama". Gesammelte Schriften u. Dichtungen. Leipzig 1888², E. W. Fritzsch. Bd. II.

3) Briefw. N. 81.

4) Briefw. I, S. 200 v. 9. Nov. 1852. 5) Briefw. I, 214.

Ganzen gesetzt und heißt von nun ab „Götterdämmerung". Noch immer ruht aber die Komponistentätigkeit Wagners. Es folgen noch einige kleinere schriftstellerische Arbeiten. — Endlich, nachdem er die „Rheingold"-Musik schon längere Zeit mit sich im Kopfe herumgetragen[1]), beginnt er „in der Jahreswende von 1853 zu 1854"[2]) ernstlich mit der Komposition dieses Vorspiels. Am 15. Januar ist sie in der Skizze fertig[3]) und wird vom Februar bis Mai in Partitur (mit Bleistift auf einzelnen Blättern) ausgeführt. Es folgt dann unmittelbar die Komposition der „Walküre", später 1. und 2. Akt „Siegfried", nach größerer Pause das Übrige; also genau in der Ordnung der Bühnenaufführung; in umgekehrter Reihenfolge der Entstehung der Dichtungen.

Wir sehen demnach eine bedeutende Pause im Musikschaffen des Meisters. „Fünf Jahre habe ich keine Musik geschrieben", läßt er sich gegen Liszt vernehmen[4]), an Röckel schreibt er „nach 6jähriger gänzlicher Kompositions-Unterbrechung"; genau waren es $5^3/_4$ Jahre. Der Fall eines so langen freiwilligen Stillschweigens der Muse, an sich merkwürdig genug, gewinnt dadurch für den Musikforscher noch eine erhöhte Bedeutung, daß Wagner während dieser Zeit in seiner Entwicklung nicht stehen geblieben ist, sondern trotz seiner vollständigen Enthaltung oder vielleicht eben deswegen zu einer Klärung seiner künstlerischen Anschauungen gekommen ist, mit deren Ergebnis er gleich in der „Rheingold"-Musik voll einsetzt. Ich sage „vielleicht eben deswegen", vielleicht war

---

1) Briefwechsel N. 136. W. schreibt Ende Oktober aus Zürich nach der Rückkehr von Paris: „Heute floß mir das Rheingold bereits durch die Adern".

2) „Epilogischer Bericht" u. s. f. (Schr. u. D. VI). Aus Zürich schreibt er unterm 16. Nov. 1853, daß er schon an der Arbeit ist (Briefw. I, 285 f.). Mitte Dezember komponiert er die Szene in Nibelheim.

3) Briefw. II, 3.

4) Briefw. I, 294.

diese Schaffenspause eine innerlich notwendige, ausgefüllt mit Betrachtungen über Ziel und Zweck der dramatisch-musikalischen Kunst. Ja noch mehr, wir wissen dies aus den oben erwähnten, in dieser Zeit entstandenen Schriften ganz bestimmt.

Freilich, wer in jenen Erörterungen Wagners, so umfangreich sie sind, ein Eingehen in die technischen, handwerksmäßigen Einzelheiten suchen wollte, befände sich in einem großen Irrtum. Indem er zunächst nur die Läuterung und Erneuerung der musik-dramatischen Kunst im Auge hat, wird die ganze Betrachtung von diesem Gesichtspunkte aus geleitet. Soweit daher neben dem historisch-ästhetisierenden Hauptinhalt überhaupt noch die theoretisch-technische Seite berührt wird, geschieht dies hauptsächlich nach der dramaturgischen Richtung hin. Trotzdem bricht das Bewußtsein der von ihm errungenen Einsicht in eine neue Handhabung der musikalischen Kunstmittel an einzelnen Stellen durch, und diese werden gelegentlich heranzuziehen sein.

Eine Einwendung wird diesem Gedankengang etwa gemacht werden, dahingehend, daß Richard Wagner nach eigener Aussage mit der Erfassung eines dichterischen Stoffes gleich auch die charakteristischen Motive erfunden, sich „in dem musikalischen Duft seiner Schöpfung berauscht" [1]) habe. So wäre also die Musik zum „Ring des Nibelungen", zu den „Meistersingern", ja zu Teilen des „Parsifal" (insoweit darin Szenen aus „Jesus von Nazareth" benutzt sind) schon vor 1850, ja zum Teil schon vor „Lohengrin" entstanden? Das kann für einzelne musikalische Motive zutreffen, ohne daß unsere Beweisführung dadurch entkräftet wird. Denn abgesehen davon, daß wir von Beethoven wissen, wie seine ersten Niederschriften eines Motivs oft gar nicht ahnen lassen, welch großartige neue Wendung er ihm noch geben werde, brauchen wir nur auf

1) Brief v. 30./1. 44 an Karl Gaillard, veröffentlicht v. W. Tappert (Bayreuther Festblätter in Wort und Bild. München o. J. [1886] S. 24a).

die unten des Näheren besprochene Umarbeitung der ersten „Tannhäuser"-Szenen hinzuweisen, um zu begreifen, wie dasselbe Motiv sich mit alter und neuer Technik verschieden gestalten konnte. Auch ist jene Äußerung Wagners gewiß nicht so buchstäblich zu nehmen, wenn wir sie mit anderen zusammenhalten, so mit der Nachricht über die Komposition der „Rheingold"-Musik (s. oben), noch mehr aber mit einer anderen brieflichen Äußerung, in welcher der Meister die Klärung seines künstlerischen Wesens, besonders auch für die musikalische Gestaltung des Stoffes in jener Zeit, d. i. nach der Komposition des „Lohengrin" und vor der der „Nibelungen" deutlich bezeugt.

Sie lautet:

„Ich betrachte die endliche Aufnahme meiner künstlerischen Pläne, zu der ich mich nun wende, als einen der entscheidendsten Momente in meinem Leben: zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber — ich weiß — fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand — zu bewältigen, um mich mit klarem heiterem Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen". Das Schreiben an Liszt, in welchem dieses bemerkenswerte Zeugnis vorkommt, ist aus Zürich vom 25. November 1850 datiert.

Es ist daher wohl keine Willkür, das Auftreten der neuen Kunsttechnik von diesem Jahre an zu rechnen.

Was uns nun in den Werken Wagners und einiger gleichaltrigen und jüngeren Meister seit der Mitte des Jahrhunderts entgegentritt, läßt sich damit bezeichnen, daß ihre Musik den Charakter der Übergangszeit abgestreift hat und ihre Mittel

im vollen Gleichgewicht für den Ideenausdruck zu verwenden weiß.

Dieses Gleichgewicht zwischen den einzelnen Kunstmitteln in Beziehung auf den gewollten Gesamtausdruck macht den vollendeten Stil.

Als Mittel nun, die Eigentümlichkeiten dieses neuen Stils aufzuweisen, stellt sich uns die Zergliederung von besonders ausgeprägten Stellen aus den Werken jener Meister dar, aber vielleicht noch lehrreicher wird das Zurückgreifen auf ältere Werke sein, wo sich solche Stellen in bemerkenswerter Weise vom Hintergrund älterer Technik abheben; endlich wird es am fruchtbarsten sein, wenn es uns glückt, ein Werk in verschiedenen Ausgaben zu finden, die die Einkleidung desselben Gedankens in ihrer allmählichen Verwandlung aus der alten in die neue Kunst aufweisen.

Die Untersuchung wird sich, was ihre Gliederung anbelangt, insofern schwierig gestalten, als die in verschiedene theoretische Gebiete fallenden Erscheinungen an einem Kunstwerk bei dessen Betrachtung doch in Einem vorgenommen werden müssen; auch wird hie und da eine theoretische Form selbst, wie die Kadenz, nicht in ein Fachgebiet allein, etwa das der Harmonik, einzureihen sein, daher gesondert behandelt werden müssen. So erübrigt nur ein gemischter Vorgang. Aus den zwei rein theoretischen Gebieten der Harmonik und Rhythmik, sowie den pädagogischen Hauptdisziplinen der Harmonik und Kontrapunktik werden leitende Grundsätze zu erkennen und durch Beispiele zu erläutern sein. Kommt aber hierzu ein Tonstück in Frage, das außerdem in seinem ganzen Verlauf viel Lehrreiches für die neue Kunst bietet, so wird dessen Zergliederung ohne Rücksicht auf die theoretische Einteilung erfolgen, hierdurch vielleicht auch die Einförmigkeit der Betrachtung in willkommener Weise unterbrechend.

Endlich wird zunächst hauptsächlich die Spielmusik zur

Betrachtung herangezogen, nicht etwa um in der Wertschätzung der beiden großen Kunstgattungen für sie gegen die Gesangmusik Partei zu nehmen, sondern lediglich, weil sich in ihr die Umwandlung am deutlichsten vollzogen hat. Das über die Entwicklung der Vokalmusik zu Sagende kann sich dann an geeignetem Orte in kürzerer Darstellung anschließen, da das beiden Gemeinsame schon in jener Betrachtung enthalten sein wird.

Fragen wir nach dem Zweck der ganzen Untersuchung, so wird er sich als ein doppelter erweisen, wie dies nun einmal der Kunstwissenschaft eignet: einerseits die geschichtliche Feststellung eines Kunstzustandes an sich, dann aber auch — und darauf möchte gerade in diesem Falle besonderer Wert zu legen sein — die erziehliche Wirkung, Achtung vor dem Kunstschaffen unserer Zeit einzuflößen, wo sie nicht, sie zu erhöhen, wo sie nicht genügend vorhanden ist, das innere Hören für die geänderten harmonischen und rhythmischen Verhältnisse in der Melodik zu wecken und zu befördern und so den Boden zu schaffen, auf dem wir mit vollem Verständnis dem weiteren Verlauf der Entwicklung zu folgen imstande sind.

Hierbei möchte noch vor einem Mißverständnis zu warnen sein. Wie nämlich einerseits die Keime dieser Entwicklung weit zurückreichen (s. unten das Beispiel von Josef Haydn), so begegnen wir auch in der neueren Zeit Werken, die im großen und ganzen oder doch in wichtigen Seiten der Technik z. B. der harmonischen, an ältere Übung anknüpfen. Da ist nun vielleicht nicht ohne Nutzen, zu betonen, daß der Gehalt eines solchen Tonstückes, die Summe der darin niedergelegten musikalischen Gedanken gar wohl von hohem Wert sein kann, sowie wiederum eine Tonschöpfung deswegen allein nicht auf den Schild zu heben ist, weil sie das moderne Rüstzeug angetan hat, wenn sich unter dieser Rüstung eine schwächliche oder gar mißgestaltete Erscheinung verbirgt.

Einen solch einseitigen, aus dem Formalen abgeleiteten Standpunkt einnehmen zu wollen, wäre ebenso verkehrt, wie das freilich zu allen Zeiten viel häufiger vertretene Widerspiel dieser Anschauung: das Neue erst dann anzuerkennen, wenn es eben nicht mehr neu ist. Der Grund dieser Erscheinung ist oben schon angedeutet worden; er ist wesentlich psychologischer Natur, und die Wahrnehmung solcher Verhältnisse im Kunstleben wird sich wiederholen, so lange es eine Kunst gibt, die als solche der Wechselwirkung zwischen Gebenden und Empfangenden nicht entraten kann.

Erster Abschnitt.

Die Einzeluntersuchung wird sich nun zunächst mit den Eigenheiten der neuen Kunst

in Betracht der Harmonik

zu befassen haben. Hierbei wollen wir den von der Theorie vorgezeichneten Weg vom Ende her gegen den Anfang beschreiten, um so gleich in die reichste Entfaltung der neuen technischen Mittel einzudringen.

Es ergibt sich dann folgende absteigende Reihe harmonischer Erscheinungen, welche zugleich das hier befolgte System erkennen läßt:

1. Wechsel der Tonalität: Modulation (durch Umdeutung mit Vernachlässigung kommatischer Unterschiede) und unvermittelte Anreihung.
2. Zusammenklänge innerhalb der Tonalität: Akkorde; und zwar:
    a) solche mit hinzugefügten fremden Tönen (Vorhalt, Durchgang, Nebennote, Vorausnahme, Wechselnote, leitereigen oder leiterfremd),
    b) solche mit chromatischer Erhöhung oder Erniedrigung eines oder mehrerer Akkordtöne (also mit leiterfremden Akkordtönen, auch alterierte Akkorde genannt),
    c) reine Akkorde (Diatonik).
3. Zusammenklänge ohne Akkordbestimmung.
4. Einstimmigkeit (Harmonie des Nacheinander, Harmonie im griechischen Sinne).

Die nachstehenden Grundsätze sollen nun, gereiht nach den eben gegebenen Gesichtspunkten und durch Beispiele erläutert, annähernd ein Bild der modernen harmonischen Technik geben.

I.

Leichtigkeit der Modulation und Anreihung bei Wahrung eines tonalen Grundcharakters.

Aus der Überfülle des hier zu Gebote stehenden Stoffes greife ich ein Beispiel heraus, das auch sonst in mancher Beziehung, besonders durch mehrfach Bearbeitung und durch die Bedeutung des Komponisten als Vorläufer Richard Wagners lehrreich ist, nämlich die „Wilde Jagd", Nr. 8 der Études d'exécution transcendante von Franz Liszt[1]). Dieses Übungsstück, zugleich auch Charakterstück, erscheint nebst zehn der übrigen schon in zwei früheren Ausgaben und zwar Études en douze exercises, op. 1[2]) und Vingt-quatre grandes études[3]) (von denen jedoch ebenfalls nur 12 erschienen sind). Die große Sorgfalt und Liebe, die der Meister der Ausgestaltung seines Jugendwerkes gewidmet hat (er nennt sie „jene teuern Etüden, jene Lieblingskinder[4])") läßt sie als treffliches Muster für eine technische Zergliederung erscheinen.

Aus der ersten Fassung (*A*) hat Liszt für die späteren (*B* und *C*) den melodischen Kern des Haupthemas (welches in *A* zugleich das einzige ist) allerdings in bedeutender rhyth-

1) Leipzig, Breitkopf & Härtel [1852], Karl Czerny zugeeignet.

2) Leipzig, Friedrich Hofmeister. Heft I (Nr. 1—6), Karl Czerny, Heft II (Nr. 7—12), Fr. Chopin gewidmet.

3) Milan, Ricordi [1839].

4) P. S. eines Briefes an Lambert Massard dd. Venedig Mai 1838 in Übersetzung v. L. Raman abgedruckt in „Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst" (II. Band der Gesammelten Schriften von Fr. Liszt, Leipzig 1881, Breitkopf & Härtel), S. 226.

mischer Veränderung verwendet, wie aus der Gegenüberstellung der ersten Takte von *A* und *C* ersehen werden möge:



Die Sechzehntelübung für die linke Hand in *A* hat auf den ersten Blick mit dem selbständig vorangestellten gegehämmerten Motiv in *C* nichts gemeinsames. Trotzdem besteht der Zusammenhang, die Brücke bildet die Form in *B*, wo das diatonische Ansteigen noch erhalten, der neue Gang dagegen durch die 32tel noch verschleiert ist:

2. B *Presto strepitoso.*



Durch die Herausschälung der Achtel, die dann mit nachschlagenden Sechzehnteln versehen wurden, gewinnt der Satz an Spielbarkeit und Klarheit; freilich steht die 32tel-Figur in *C* Takt 7 *ff* nunmehr unmotiviert da.

Bezeichnend ist noch die harmonische Behandlung des *h* der Oberstimme in den drei Ausgaben. Dieses *h* hat in *A* (2. Takt) die Oberdominantharmonie; *B* gibt ihm Unterdominantharmonie. Dadurch ist ihm schon, ich möchte sagen, das Schulmäßige benommen; Liszt gibt sich aber damit nicht zufrieden. In *C* ist die Tonikaharmonie eingesetzt, dadurch auch noch das Weichliche der Unterdominante beseitigt, unerbittlich hart stürmt jetzt das Motiv der wilden Jagd einher.

Nach einer Erwiderung des Themas in der Dominante folgt ein gangmäßiger Satz, der in *A* sehr gewöhnlich, in *C* besonders rhythmisch durch seine fünfachteltaktige Gliederung im $^6/_8$-Takt (proportio sesquiquinta) bemerkenswert, beiderseits zu einer Halbkadenz auf der Dominante führt. Diese, schon in *A* ausführlich, ist in *C*[1]) noch breiter angelegt und löst sich schließlich in 32tel-Läufe auf, in den 16tel-Läufen von *A* vorgebildet:

3. A



1) B hat im allgemeinen schon die erweiterte Anlage von C, wird daher nur ausnahmsweise zur Vergleichung herangezogen.

C



Noch ähneln sich *A* und *C* durch die Wiederkehr des Hauptsatzes einschließlich des gangartigen Teiles, sowie durch die hier einsetzende modulatorische Arbeit. Während sich aber dann *A* nur durch Versetzung des Hauptmotivs in verschiedene Tonarten und aus der Höhe in die Tiefe weiterspinnt, erscheint in *C* nach Modulierung auf die thematisch der früheren ähnelnde Halbkadenz von *Es* in dieser Paralleltonart eine liedmäßige Bearbeitung des Hauptthemas mit der einfachsten Gliederung von $2 \times 2 + 2 \times 2$ Takten. Bei der Wiederholung desselben werden statt einer Kadenz die letzten zwei Takte sequenzmäßig weitergebildet. Es ist dies eine in der neuen Kunst mit Vorliebe gepflegte Nebeneinanderstellung desselben Motivs in wenig verwandten Tonarten, sehr häufig bloß um einen Halbton versetzt[1]), so hier zuerst in Gruppen zu 2 Takten:

1) Solch unmittelbare Anreihung verschiedener Tonarten unterscheidet sich von der modulatorischen Verbindung meist schon rhythmisch durch Einschnitte zwischen den einzelnen Tonartstufen. Man vergleiche beide Arten in R. Wagners Siegfried-Idyll nach Auftreten des zweiten Hauptmotivs (im $^3/_4$ Takt): unvermittelte Anreihung der Anfangstakte in *As*, *A*, *B*, *H* mit Einschnitten, die in den Taktgrenzen liegen. Dann wird das erste Hauptmotiv, vom $^4/_4$- auf den $^3/_4$-Takt verkürzt, hinzugenommen. Es folgen modulatorische Verbindungen von *H* nach *As*, von *As* nach *F*, von *F* nach *C*, dann nach der Hauptonart *E*, nochmals Modulation zur größten Kraftentfaltung der vereinigten Themen in *C*, dann ruhigeres Zurückgleiten und Verbleiben in der Haupttonart (von kleiner Ausweichung abgesehen) bis zum Schlusse. — Die ältere Musik kennt diese An-

G—h,
Ges—b,

dann näher gerückt jeden halben Takt wechselnd

F—a
E—as.

Weiter führt Modulation zu $^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ *Ges*, in welchem zwei gleiche Takte stehen, denen zwei vollkommen gleiche in $^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ *es* folgen, worauf sofort der in *A* gar nicht vorkommende Seitensatz in *Es* eintritt.

Die Melodie erhält einen fremdartigen Reiz durch rhyth-

---

reihung meist nur bei großrhythmischen Zäsuren z. B. vom ersten zum zweiten Teil oder zur Wiederholung des ersten Teils im Sonatensatz. — Anreihung um einen Ganzton mit interessanter rhythmischer Verteilung (Proportion 4:3) und harmonischer Abwechslung bietet eine Stelle aus J. Brahms' unvergleichlichem Quintett op. 115 für Klarinette und Streichinstrumente im zweiten Satz (Adagio; Part. erste Ausgabe S. 22).

4.



mische Besonderheiten, wobei auch hier wieder die Fassung in *C* eine Klärung gegenüber der in *B* bedeutet. Andererseits läßt diese frühere Fassung noch mehr den Ursprung der Melodie aus dem Achtelgang des ersten Taktes (Notenbeispiel 2) mit Weglassung des ersten *c* und Unterlegung des *Es*- statt *c*-Akkordes erkennen.

Man vergleiche:







Es ergibt sich also, daß alles Neue in *B* und *C* sich aus dem einen Baßgang zu Beginn der Lesart *B* entwickelt hat.

Die widerstreitenden Rhythmen lassen sich in folgender Weise für das Auge darstellen:

Oberst.	r. H.	≡ . . — . . = . . — . .	(4 teilig)
Mittelst.		≡ . = . — . ≡ . = . — .	(2×3 teilig)
	l. H.	≡ . . — = .	

Bei der Wiederholung in der höheren Oktave übernimmt die linke Hand drei Aufgaben: den in Akkordtönen auf- und absteigenden Baß, eine Verdoppelung des Themas, aber nicht genau in dessen Rhythmus, sondern in Nachschlägen zum Hemiolenrhythmus des Basses,

endlich gelegentliche Akkordfüllstimmen. Die rhythmische Erinnerung an das erste Hauptmotiv (Notenbeispiel 5 l. H.) entfällt nun ganz.

Nach dieser doppelten Feststellung des Themas tritt das modulierende Verfahren wieder in den Vordergrund. Mit 5 *Es* über 9 *D* (als Nonenakkord von *g*) gelangen wir nach *G*, und unmittelbar anschließend erscheint derselbe Seitensatz in *e*, wobei durch die Mollwendung einige Melodietöne (*g* und *c*) aus der *Esdur*-Fassung unverändert übernommen werden.

Durch Umdeutung des verminderten Septakkordes über *dis* in den über *fis* gelangen wir nach *g* und durch zwei Takte modulierender Sequenz über *b* nach *Des*. Dieser Übergang ist ob seiner Feinheit bemerkenswert. Das Wesen desselben, aus beifolgendem harmonischem Auszuge zu ersehen,

6.



ist dahin zu erklären: Von *g* (zuletzt vertreten durch die dritte Umkehrung des Septakkordes auf der Sext *es*) wird auf die Paralleltonart *B* gegriffen, vertreten durch den Septakkord auf der 2. Stufe in 2. Umkehrung mit alterierter Quint (als Baß), welche Alterierung nun auf die Molltonalität

umgedeutet wird, worauf durch Zurückweichen des Basses um einen Halbtonschritt die Dominante von *b* erreicht wird. In der nächsten Taktgruppe bleibt der Alterationscharakter bestehen, und es wird von *b* nur nach der Durtonart *Des* moduliert. In Notenbeispiel 6 ist auch noch die weitere Gestaltung angedeutet: von *Des* durch den Septakkord auf der 7. Stufe der nächstverwandten Tonart im Quartenzirkel (*Ges*) mit Umdeutung desselben in den Septakkord auf der 2. Stufe von *Es* mit alterierter Quint, über den Dominantseptakkord zuerst mit reiner, dann mit erhöhter Quint nach der Tonika von *Es*.

Nun erscheint der Seitensatz auf dem Gipfel seiner Macht mit der Vorzeichnung *fff*. Damit erlangt naturgemäß der zweiteilige Rhythmus die Oberhand, Liszt zeichnet $^2/_4$ vor, die zwölf Sechzehntel bleiben, aber sie ordnen sich dem binären Rhythmus als Sextolen unter. In der linken Hand wiederholt sich die synkopierte Verdoppelung des Themas.

Diesmal gibt es nur eine Durchführung bis zum Halbschluß auf *G*, der breit ausgeführt wird, indem das Ganze aus der Höhe, Kraft und Schnelligkeit zur Tiefe, zum pianissimo und rallentando herabsinkt.

Nun kommt ein 30 Takte langer Übergang, der durch seine großartige langatmige Steigerung, sowie durch die motivische Arbeit und seine rastlos aufs Ziel zusteuernde Modulation von höchstem Interesse ist.

Er setzt mit dem Tempo I° (*pp*) im ersten Metrum ($^6/_8$) wieder ein und bringt sofort auch das allererste Motiv, die Achtelfigur mit nachschlagenden Sechzehnteln, durch Kadenzschläge immer wieder unterbrochen. Es ist, als ob sich der Genius des Stückes allmählich auf das erste Hauptthema besinnen wollte, nur mühsam Stück für Stück fällt ihn die Erinnerung an. Alle Tonarten versucht er, in denen es ihm möglicherweise gelingen möchte, das Ganze wieder darzustellen. Endlich in der nach Dur gewendeten Haupttonart (*C*) bricht

es sich Bahn, und in lautem Jubel wird es nun in seiner zweiten liedmäßigen Form (früher in *Es*), das ganze Klavier ausmessend, *fff* con brio herausgebracht.

Die harmonische Grundlage dieser 30 Überleitungstakte ist folgende:

7.



1 und 2 sind Akkorde von *c* (V und II mit erniedrigtem Grundton), 2 wird umgedeutet als Unterdominante von *As*(3), dieses umgedeutet als Oberdominante von *des*, dieses enharmonisch für *cis*(4), dieses umgedeutet als Dreiklang 3. Stufe von *A*(5).

Beispielsweise seien noch die letzten Akkorde erläutert. Nach *cis*(6), umgedeutet als *A*III, folgt der verminderte Septakkord auf *gis* in der $^{6}_{5}$ Lage(7), zu erklären als Umdeutung des Akkords auf *eis* in der $^{4}_{3}$ Lage aus der Paralleltonart zu

A (*fis*) durch Enharmonik von *eis-f*, es folgt derselbe Akkord mit alterierter Terz im Baß (8), in ihm vollzieht sich die Umdeutung nach *d*, welcher Tonart 8, 9, 10 angehören, diese wird wieder umgedeutet als II von *C*, so daß also 10 und 11 den Septakkord *C*VII in der Sekundlage mit erniedrigter Sept (*as*) im Baß darstellen, 10 überdies mit alteriertem Grundton, während in 11 der Leiteton von C rein erscheint. Nun geht der Baß eine Halbstufe abwärts in die Dominante von *C* und die Kadenz mit dem Dominant-Septakkord wäre gegeben, aber sie würde in dem großen Ansturm gegen das Thema zu schwächlich ausfallen. Es werden daher Quint und Sept aufwärts alteriert (12) und leiten so mit zwingender Gewalt zu Terz und Quint des tonischen Dreiklangs *C* hin[1]).

Hier setzt also die Wiederholung ein, mit entsprechend lebendigeren Ausschmückungen, worunter zu erwähnen, daß auch das Hauptthema vorübergehend im $^2/_4$-Takt auftritt. Der Seitensatz zeigt sich nun ebenfalls in *C* und zwar gleich in der zweiten und dritten Fassung, in letzterer auf dem tonischen Orgelpunkt und führt mit einem zwar ebenfalls wie beim erstenmal absteigenden, aber ungeschwächt dynamisch gespannten und auf dem Orgelpunkt verharrenden Satze zu den breiten Schlußtakten, die sich rhythmisch aus Teilen des Hauptgedankens, harmonisch aus der Abwechslung der Akkorde tonischer Dreiklang *C*[1] Dominantseptakkord mit alterierter (erniedrigter) Terz und Quint [2] und verminderter Septakkord auf der VII. Stufe (also mit alterierter Sept) [3] zusammensetzt, und zwar zuerst von Takt zu Takt 1) 2) 1) 3), dann in halben Takten mit entsprechend gekürzter Figuration in der rechten Hand, endlich in Achteln in der Reihenfolge 1) 2) 1) 2) 1) 3), dabei von der Höhe in Staccato durch vier Oktaven herunterstürzend bis in die tiefste Baßregion, wo nach einer erst in

1) Diese Wirkung gewisser Alterationen hat auch Theoretiker veranlaßt, hier von Leitetönen zu sprechen. (S. unten zu Grundsatz III S. 52).

Lesart *C* hinzugefügten bemerkenswerten rhythmischen Erinnerung an das Hauptmotiv der Schluß auf dem dick gehäuften Baßakkord *C* mit Fermate erfolgt.

Fasse ich nun das Ergebnis der Untersuchung von der Seite der Harmonik zusammen, so ergibt sich Folgendes. Das Stück bietet die denkbar größte harmonische Abwechslung, berührt es doch fast alle Tonarten des Quintenzirkels (ausschließlich *Cis*, *Dis* und *dis* einerseits und *Bb* und *ges* andererseits, die sämtlich sehr ungebräuchlich sind).

Trotzdem ist die Haupttonart *c* mit ihren Nächstverwandten, der Paralleltonart *Es* und der gleichnamigen Tonart *C*, deutlich ausgeprägt. Dadurch kennzeichnet sich eben die neue Kunstrichtung, daß sie sich, gestützt auf eine tiefergreifende Vorbildung der Aufnahmsorgane, hier also besonders auf eine größere Unterscheidungskraft des Ohres, zu einer bedeutenderen Mannigfaltigkeit des harmonischen Lebens versteigen darf, ohne fürchten zu müssen, daß der Hörer den Faden der Grundtonalität verliert. Ganz diesselbe Erscheinung werden wir bei der Rhythmik beobachten können (Abschn. III)[1].

Die Feststellung dieser durch die neue Kunst bedingten größeren Aufnahmefähigkeit gegenüber modulatorischen Eindrücken wird wohl in ihrer Objektivität nicht dem Mißverständnis begegnen, als ob damit auf alle Fälle, also auch einer ungeschickten, planlosen Verwendung modulatorischer Hilfsmittel das Wort geredet werden soll. Was einmal für die Schilderung der „Wilden Jagd“ angemessen erschien, würde im anderen Falle sinnlos sein.

Es möge auch hier wieder und zwar gleich auch für die übrigen Neuerungen der Technik darauf hingewiesen werden, daß je nach dem Inhalt des Kunstwerkes nur diese oder jene Seite der neuen Technik hervorzutreten haben wird, ja daß

1) Über Modulation siehe auch noch unten S. 63f.

es oft genügen wird, durch Zurückgreifen auf ältere Satzweise gerade die gewünschte, gegensätzliche Wirkung hervorzubringen.

Es ist begreiflich, daß die Vorwürfe wegen übertriebener oder unbegründeter Häufung moderner Reizmittel der Technik, zusammengefaßt in dem Bischoffschen Spottworte „Zukunftsmusik", einen Künstler, wie Richard Wagner aufs tiefste verletzen mußten und ihm die abwehrenden Worte in den Mund legten, die wir in seinem Aufsatze „Über die Anwendung der Musik auf das Drama"[1]) lesen. Hat er doch gerade in tonaler Hinsicht seinem letzten Werke eine Einheitlichkeit gegeben, daß „Parsifal" mit mehr Recht die Bezeichnung „in *As*-Dur" führen dürfte, als manche Symphonie ihre herkömmliche Tonartbezeichnung.

Was Wagner über die möglichste Ausgleichung und Milderung greller musikalischer Kombinationen bei dramatischer (oder setzen wir allgemein: charakteristischer) Musik sagt, hat im Wesen schon der alte Meister Georg Muffat erfaßt, da er sich in der Vorrede zu seinem Florilegium secundum, bestehend aus Balletmusik für Streichinstrumente in Suitenform, vernehmen läßt: „Welches ich dir freundlicher Leser habe vorandeuten wollen, damit du, so fern deinen Ohren in disen Stücken was gar gemeines oder frembdes vorkombt, selbes nit etwan einem truckenen oder rauhen Stylo, sondern der Nothwendigkeit deren zu dem Dantz gehörigen natürlichen Vorstellungen zuschreibest, gleichwie auß denen dem Basso continuo vnd Violino mit Fleiß vorgedruckten Kupffer-Blat ersehen kanst .... Habe dahero, weilen zur Vermeydung alles Überschreiten großer Vorsichtigkeit nöthig, mich beflissen, das in der obern Stimm, nemblich Violin, vngewöhnlich scheinende durch die Lieblichkeit angenehmer Consonantien

1) Schr. u. D. X.

zu lindern, wie auch das allzugemeine durch dero Mittern [Mittelstimmen] vnd Bass künstliche Setzung zu erhöben."[1])

Zu Franz Liszt zurückkehrend, wollen wir uns nun mit einem Stück befassen, das technisch sowohl, wie im Ausdruck den stärksten Gegensatz zu der eben besprochenen „Wilden Jagd" bildet. Es ist entnommen dem großenteils 1863 komponierten, aber erst 1872 erschienenen Oratorium „Christus"[2]).

Dieses Oratorium bringt in einer von den andern Vertretern der Gattung abweichenden Form Darstellungen aus dem Leben Christi teils durch blos instrumentale Sätze, teils durch Gesänge „nach Lesarten der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie", also über biblische oder den altkirchlichen Hymnen entnommene Texte. Das Ganze zerfällt in drei Teile: 1. Weihnachtsoratorium, 2. Nach Ephiphania, 3. Passion und Auferstehung. Den Schluß des Weihnachtsoratoriums bildet das Spielstück „Die heiligen drei Könige"; zunächst ein Marsch, durchaus zart und leicht gehalten, dann die Erscheinung des Sterns (Et ecce stella quam viderant in Oriente, antecedebat eos usque dum veniens staret supra ubi erat puer). Der Stern ist durch einen ausgehaltenen hohen Ton der ersten Geigen und Flöten in Oktaven angedeutet. Es folgt sodann ein sehr inniger Satz über die beigegebenen Worte: Apertis thesauris suis obtulerunt Magi Domino aurum, thus et myrrhum — worauf der Marsch wiederkehrt.

Obschon sich dieser ganze Zwischensatz wenig von seiner Tonart (*H*) und deren Parallele (*gis*) entfernt, klingt er doch beinahe harmonisch reicher und biegsamer als jene Klavierübung. Hier tritt eben ein anderer Grundsatz der neuen Kunstübung in Kraft.

1) Siehe meine Ausgabe von Muffats „Florilegien" für Streichinstrumente (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, II 2, S. 19).

2) Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

II.

Das System akkordfremder Noten erfährt durch Bevorzugung frei eingeführter Vorhalte, chromatischer Bildungen und der Wechselnote eine wesentliche Bereicherung.

Man sehe nun die Melodie jenes Satzes:



Sie gehört in ihrer getragen ausgreifenden, dabei plastisch gerundeten Form zu jenen, die wenig harmonischer Unterlage bedürfen. Und selbst soweit sie vorhanden ist, tritt sie durch die schwächere Instrumentierung gegen die Hauptmelodie zurück, die von sämtlichen Geigen und einem Violoncell vorgetragen wird, während Bässe, Bratschen, Klarinette

und Fagott für alle übrigen Stimmen genügen. Durch ihren diatonischen Bau erhält ferner die Melodie den gewollten majestätischen Ausdruck. Die Weiterspinnung des melodischen Fadens geschieht auch nach Wiederholung des Themas mit Wendung nach *gis* durch das Thema selbst, indem es, durch einen leisen chromatischen Zug verändert, gleichsam eine Frage vorstellt, die sich Baß und Oberstimme abwechselnd und immer dringender stellen:

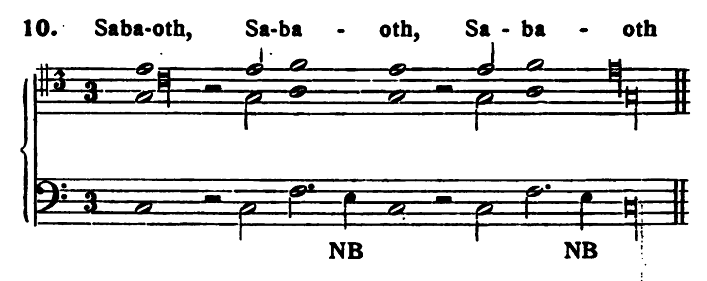


Nach sequenzartiger Fortbildung wird schließlich wieder das Thema in ursprünglicher Form, aber stimmlich reicher eingekleidet und diesmal von Klarinette und Horn gesungen, erreicht.

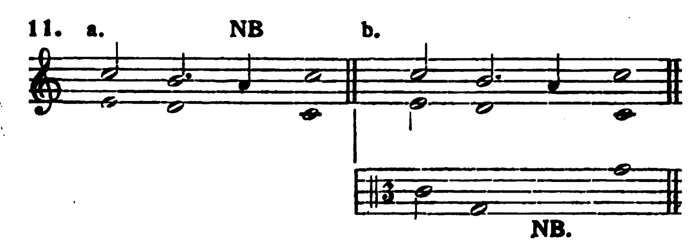
Wir haben schon gesagt, daß der harmonische Reiz des Satzes nicht in der Modulation begründet sein kann; er liegt vielmehr, wie man sich durch die Gegenprobe leicht überzeugen kann, in den außerhalb der betreffenden Akkorde stehenden Tönen. Diatonische Durchgänge, wie etwa das *cis*

im ersten Takte, mögen hierbei unberücksichtigt bleiben. Dagegen sind beachtenswert die Wechselnoten: *cis* im 2. Takt (würde *h* statt *fis* folgen, so wäre jenes *cis* eine belanglose Durchgangsnote, die Tonfolge eine gewöhnliche) und *dis* im 3. Takt[1]; ferner der Vorhalt *fis* zu *e* gegen die verminderte Oktave des Akkordtons *fisis* im 6. Takt, die Umspielung des *his* im 7. Takt, endlich die chromatischen Durchgänge: im 4. Takt (von *h* nach *gis* des Basses) desgleichen im Baß des

1) Die mittelalterliche Gesangmusik war gerade in Wechselnoten freier als unsere Klassiker. Das folgende Beispiel — es steht im Schluß des „Credo" einer Messe von Josquin de Près (Nr 7. der Sammlung des Johannes Ott, Nürnberg 1539; s. Ambros-Kade S. 109) — läßt die dissonierende Note durch ihre Lage in der untersten Stimme ziemlich grell erscheinen.



Erklärt sich diese Wechselnote als Vorausnahme eines in einer anderen Stimme folgenden Akkordtons, so ist die sogenannte Landinosche Sext ursprünglich gar kein dissonierender Ton gewesen, im zweistimmigen Satz war sie vielmehr eine eingeschobene Note des gezierten Kontrapunktes in vollkommener Konsonanz zur Hauptstimme (*a*), erst zur 3. Stimme wurde sie dissonierend (*b*).



7. Taktes, dessen Gang vorbildlich wird für die chromatische Form des Themas in Notenbeispiel 9. Das *cisis* im 8. Takte Notenbeispiel 8 gehört in die später zu behandelnde Gruppe der leiterfremden (alterierten) Akkordtöne.

Der oben bezeichnete Vorhalt ist übrigens regelmäßig vorbereitet und entspricht in dieser Beziehung der ältesten Schulforderung. Dagegen muß hier der Entwicklung des frei eintretenden Vorhalts wegen seiner großen Bedeutung für die neue Kunst noch einige Beachtung geschenkt werden. Und zwar aus drei verschiedenen Kunstepochen: in einer merkwürdigen Stelle bei Josef Haydn, in charakteristischer Anwendung bei Schumann und endlich bei Richard Wagner.

Jedem, der einmal die Streichquartette Josef Haydns durchgenommen hat, muß in einem *C*dur-Quartett (Nr. 15 des thematischen Katalogs Trautwein) die Harmonik im Trio des Scherzosatzes aufgefallen sein, die so ganz aus dem Rahmen damaligen Musikausdruckes heraustritt[1]).

Der erste Teil des Trios lautet:

12. Trio des Menuetts.



1) Ähnliches gilt von Beethovens 20. Variation über den Diabelli-Walzer aus op. 120. (Hierüber vgl. meinen Aufsatz „Diabellis ‚Vaterländischer Künstlerverein'" im 57. Bericht der „Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag" Prag 1906). Ihre geheimnisvollen querständigen und alterierten Harmonien finden erst in Rich. Wagners „Ring des Nibelungen" ihre Fortsetzung.



Er besteht aus zwei Teilen, dem aufstrebenden einstimmigen, in Oktaven verdoppelten Gang und dem zurückweichenden, schmerzlich erregten zweiten, der zunächst zur Halbkadenz führt. Die hier auftretende harmonische Bildung ist leicht zu zergliedern. Es ist der in der Tonart des Stücks (*c*) leitereigene Septakkord der VII. Stufe. Die erste Geige gibt zunächst die Sept, dann die Quint an, verbunden durch das durchgängig-vorhaltliche *g*, die Bratsche hält den Grundton aus, die zweite Geige aber nimmt statt des erwarteten *d* (Akkordterz) den vorgehaltenen Ton *es*, welcher freie Vorhalt erst nach zweimaligem Anstürmen derselben Phrase (man betrachte auch das *f* >) endlich im fünften Takte in den Akkordton aufgelöst wird. Bei der Wiederholung dieser Stelle im zweiten Teile des Trios tritt das zweitemal das sonst hierbei nicht verwendete Violoncell mit dem umgekehrten Gang von der ersten Geige hinzu, so daß nun Quint und Sept stets zugleich erklingen.. Das Motiv kommt also einschließlich der Wiederholung achtmal zu spielen, ein Beweis, welches Gewicht Haydn darauf gelegt wissen wollte. Nebenbei möge auf den feinen Zug hingewiesen sein, der den durch jenes Motiv bedingten Charakter des Herben auch in der Kadenz wahrt, indem der vorletzte Akkord (*fis c es*) der weichlichen Terz *a* aus dem Wege geht und lieber eine Oktavfortschreitung (als Verdopplung) von 3. Stimme und Baß gibt; aus demselben Grunde ist in der Vollkadenz (2. Teil) die Sept des Dominantseptakkordes vermieden und dadurch auch der Schluß ohne Mollterz auf den Oktaven $c—\bar{c}—\bar{\bar{c}}$ erzielt.

Noch verschärft wird das Mittel des frei eintretenden Vorhaltes zum Ausdruck kühnen Trotzes oder rasender Lust, wenn er chromatisch einsetzt und zugleich mit dem vorgehaltenen Ton in der selben oder in einer anderen Oktav erklingt. Dabei entstehen weitere Unterschiede im Ausdruck, je nachdem der Vorhalt von oben oder von unten auftritt.

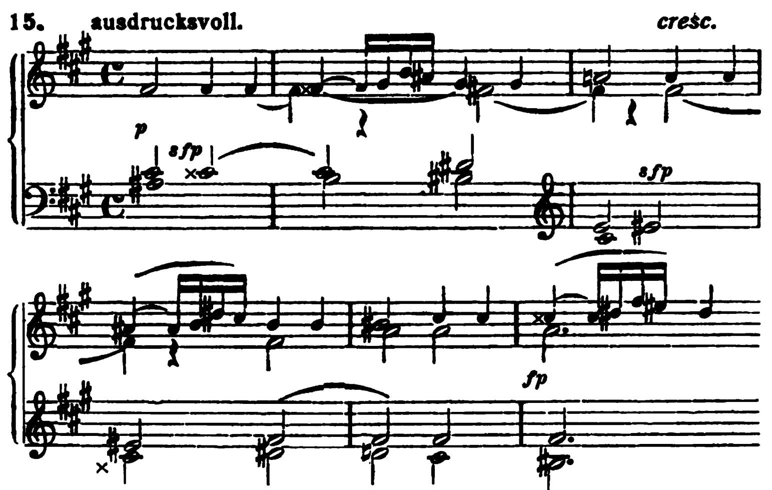
Schumanns „Manfred"-Ouvertüre bitetet ein schönes Beispiel. Das ausdrucksvolle Vorhaltmotiv ertönt zunächst im langsamen Einleitungssatz:



Gemildert ist hier die übermäßige Prim dadurch, daß gegen das *his* der ersten Violinen nur die erste Flöte mit dem *h* tritt. Später aber, im Hauptsatz, bringt der Streicherchor allein, weiterhin von Holzbläsern verstärkt, das ein wenig veränderte Motiv:



Hier wirkt es schon eindringlicher. Verfolgen wir sein Vorkommen weiter, so sehen wir es nach einiger Zeit wieder im Streichquartett (wie früher ohne Kontrabaß) auftauchen, aber diesmal in einer auch sonst harmonisch bemerkenswerten Sequenzform:



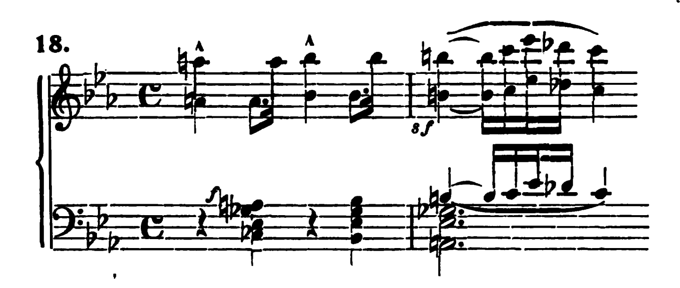
Eine folgende Modulation mit Umdeutung von *his* in *c* wird durch die Ablösung der Streicher von Holzbläsern einerseits verdeutlicht, andererseits doch auch gemildert. Während sich dann die Wiederkehr des zweiten Hauptthemas vorbereitet, hört man das Motiv noch im Baß ganz leise erklingen. Hierbei ereignet es sich, daß, indem beide Motive zum Teil ohne Zwischentöne hingestellt sind, die Töne *H* und *c̿* allein auf dem guten Taktteil gegen einander erklingen:



Viel frischer und zuversichtlicher erscheint das Motiv das nächstemal:



endlich mit größter Entschiedenheit:



Es ist genau dieselbe Stelle wie die beiden letzten Takte in Notenbeispiel 15, und doch wie verschieden im Ausdruck!

Die Ouvertüre war hier nur, soweit sie jenes Motiv betrifft, in Betracht gezogen worden, doch gilt auch im allge-

meinen, daß kaum ein anderes Schumannsches Werk sich so dem neuen Stil nähert, wie seine „Manfred"-Musik[1]). Und wie wir denn überall, wo es gilt, eine Äußerung fortschrittlicher Kunst vor die Öffentlichkeit zu bringen, dem Namen Franz Liszt begegnen, so auch hier. Er war es, der die Musik zu „Manfred" nach der Schumannschen Partitur am 13. Juni 1852 zu einer Bühnenaufführung gebracht hat. Seitdem wandert diese Musik zwischen Bühne und Konzertsaal hin und her und Philipp Spitta sagt wohl mit Recht, daß sie in keinem von beiden Räumen die Wirkung ausübt, die man von ihren ausgezeichneten Eigenschaften erwarten könnte, und daß darin Lord Byrons und Schumanns „Manfred" merkwürdig übereinstimmen[2]).

War bei Haydn eine solche Vorhaltstelle eine der Musikentwicklung voraneilende Ausnahme, konnte sie auch bei Schumann noch die Aufmerksamkeit auf sich lenken, so werden wir die volle Ausbildung der Vorhalttechnik bei dem späteren Wagner beobachten können. Der ältere Wagner dagegen unterscheidet sich nicht wesentlich von der durch Schumann gekennzeichneten Entwicklung; der Unterschied zwischen dem Stil vor und nach 1850 springt in die Augen, wenn wir die Oper „Tannhäuser" zur Hand nehmen und die gegen die Mitte des fünften Jahrzehnts komponierte erste Fassung der Venusbergszenen mit der Pariser Neubearbeitung von 1860 vergleichen. Da diese nach jeder Richtung für die moderne Kunst bedeutungsvoll ist, soll ihrer Betrachtung und der Vergleichung mit der ersten Fassung hier ein breiterer Raum gegönnt sein, und zwar mit der Beschränkung auf die erste Szene, die bis

---

1) Auch vom Standpunkt der Orchestrierung hebt ein gewiegter Praktiker dieses Werk vor den übrigen Schumannschen Orchesterwerken rühmend hervor (Felix Weingartner „Die Symphonie nach Beethoven". Berlin 1898, S. Fischer S. 28f.)

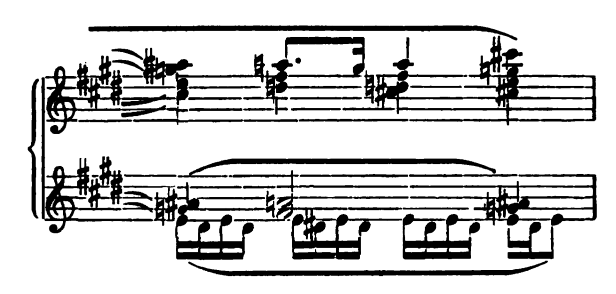
2) „It hovers between the stage and the concert-room" Spitta in Grove's Dictionary of music and musicians III[1] 419b.

auf den kurzen Sirenenchor lediglich instrumental ist, das „Bacchanale“ in Tönen darstellend.

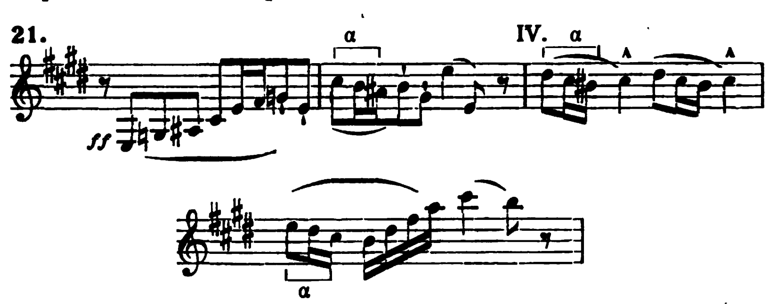
Zunächst fällt dem vergleichenden Auge eine Änderung der Schreibweise auf: Je zwei Takte ₵ Allegro molto von *A* sind in einen Takt ₵ Allegro in *B* zusammengezogen, diese Änderung ist jedoch nicht neu, sondern schließt sich der Fassung der Ouvertüre an, die eben in der neuen Bearbeitung unmittelbar in die Musik zur ersten Szene übergeht. Die folgenden 24 Takte entsprechen ganz der gleichen Zahl in der Ouvertüre und 48 Takten der Lesart *A* mit den Hauptmotiven:



1) Klaviersatz nach Joseph Rubinstein.



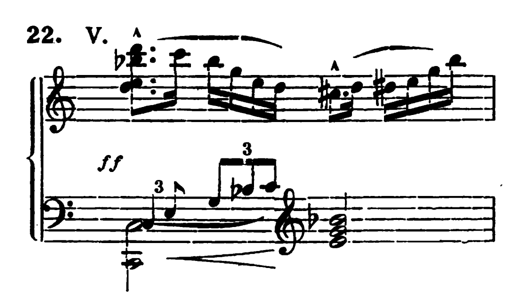
Nun folgt ein Einschub von 10 Takten; der Grund ist ein ästhetischer: das Motiv IV mit dem zerlegten verminderten Septakkord an der Spitze



soll nicht unvermittelt voll eintreten, sondern der Hörer soll durch bruchstückweise Anläufe in Spannung versetzt und zu einem erhöhten Interesse am Thema geführt werden, wie wir dies in ähnlicher Weise bei der Rückkehr zum Hauptsatz in Liszts „Wilder Jagd“ gesehen haben (oben S. 20). Es tritt also zunächst der erste Takt von IV (aber mit *cis* beginnend) auf, um gleich wieder durch das Motiv II unterbrochen zu werden, dieses jedoch wesentlich verändert, nämlich der Septharmonie angepaßt und gangartig fortgebildet, hierauf neuerliches Anstürmen des Motiv IV, um eine Terz tiefer (mit *ais*), neuerlich unterbrochen durch II, eine Terz höher, dann der erste Takt von IV mit Ton *g* beginnend und wiederholt, nicht mehr bekämpft von II und endlich mit Ton *e*, also in der ursprünglichen Lage, aber auch hier stellt sich das Motiv dem

Hörer viel eindringlicher dar, indem nicht das Ganze als solches, sondern gleich jedes Taktpaar wiederholt wird; dann folgen die nächsten 3 (6) Takte wesentlich gleichlautend. Von da ab verläßt aber die neue Komposition auf lange Zeit die Spuren der alten.

Während die Bearbeitung *A* weiterhin (aus der Musik heraus) keine wesentliche Steigerung erfährt, bringt dies *B* mit Hilfe zweier neuer Motive und durch Umgestaltung der schon vorhandenen in ungeahnter Weise zustande. Das Motivteilchen α führt von seinem Motiv (IV) in Sequenz auf den verminderten Septakkorden, wobei je der dritte Ton den Charakter einer Wechselnote erhält, zu Motiv I und III; III ist hier also losgelöst von seiner Voraussetzung (Motiv II), dagegen erhält es nun selbst eine gedankliche Fortsetzung in dem neuen Motiv (V), das sich gleich gerade und in Umkehrung einstellt.

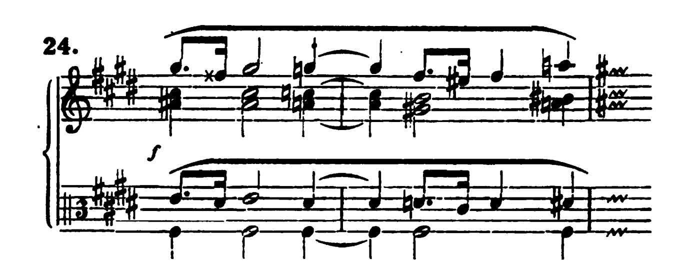


Hier begegnen wir in der Umkehrung schon einem freien chromatischen Vorhalt von unten, der vorgehaltene Ton selbst ertönt aber nicht zugleich mit dem Vorhalt. Die Folge III, V erscheint zweimal in *F* und *E* und zwar Motiv III als Vertreter der tonischen und V als Vertreter der Dominantharmonie, bei jenem noch mit dem Unterschied der $\frac{5}{3}$ und $\frac{6}{4}$ Lage. Dann übernimmt III allein den Wechsel beider Harmonien mit Ausschluß von V, hervorgehoben durch den Wechsel der Instrumente:

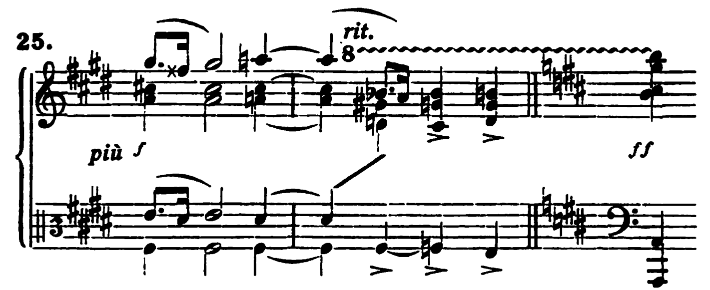


Hierbei sind die vielen gleichzeitigen akkordfreien Töne bemerkenswert, so die dreifache Nebennote *dis*, *h*, *eis* (Sechzehntel des ersten Taktes) die zweifache Nebennote *dis*, *a* (im Sechzehntel des zweiten Taktes), während gleichzeitig durch das ganze zweite Viertel dieses Taktes die dritte Stimme ein *his* als chromatischen freien Vorhalt des *cis* von unten aufweist.

Noch drängender wird dasselbe Motiv (nach vorübergehendem Anklang von IV) durch Einführung der Nonenharmonie:



endlich wird mit demselben Motiv nach *D* moduliert:



unmittelbar in den Nonenakkord des Motivs IV, das in gerader Bewegung durch vier Oktaven hinunterstürzt[1]).

Die Steigerung dauert auch in der neuen Tonart *D* fort, IV und V wechseln ab, bis letzteres in einer sehr veränderten Form mit großer Leidenschaftlichkeit sich mehreremal (auch in der Verkleinerung) wiederholt:

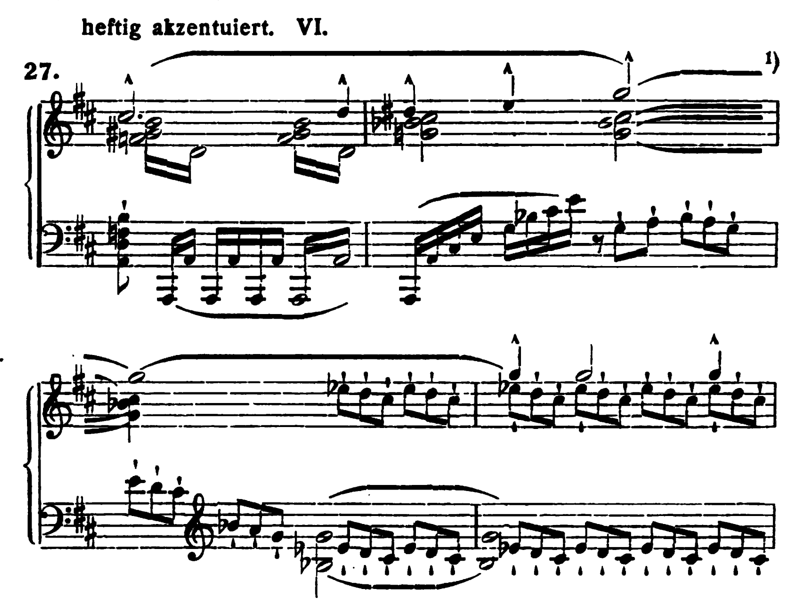


Durch diese wütende Steigerung sind die Nerven des Hörers aufs Höchste gespannt. Jetzt, da man sich aus den vorhandenen Motiven eine Steigerung nicht mehr vorstellen kann, hat Wagner mit großer Kunst ein neues Motiv (VI) eingeführt, das schon rhythmisch durch ein breites Auslegen über vier Takte einen auffallenden Gegensatz zu allen früheren Motiven bildet; die Mittelstimmen bringen dazu eine klopfende

1) Die Verwandtschaft mit dem Kundrymotiv in „Parsifal“ dürfte eine beabsichtigte sein. Nur bedingt hier das Zwiespältige und Gezwungene in Kundrys Wesen eine entsprechende harmonische Wendung zum kleinen Nonenakkord mit Sextvorhalt vor der Quint.

2) Nur im harmonischen Auszug.

Achteltriolenfigur (hervorgegangen aus der Figur α in IV durch rhythmische Ausgleichung), die den unruhigen Charakter des Stückes zu wahren bestimmt ist. Die harmonische Bildung des Themas VI:



bietet uns den Gipfel der Vorhalttechnik. Es sind in der führenden Stimme zwei chromatische Vorhalte von unten, mit schon gleichzeitig erklingendem Akkordton, wobei der erste noch durch die rhythmische Schwere (erstes bis drittes Taktviertel gegen den Akkordton im letzten Viertel) hervortritt. Dieser Vorhalt hat also fünf Merkmale, deren Zusammentreffen ihm eine besondere Bedeutung für die neue Kunst verleiht: er tritt frei ein (1), ist chromatisch (2), steigt von unten zum

1) Erinnert der erste und der halbe zweite Takt an das erste Tristanmotiv, so könnte man den zweiten Takt wenigstens schon aus der alten Lesart des Bacchanale, und zwar Takt 9, 10 und 13 des Presto, ableiten.

Akkordton auf (3), der vorgehaltene Ton erklingt gleichzeitig, wenn auch nicht in derselben Oktave (4)[1]), er überwiegt rhythmisch bei weitem den Akkordton (5).

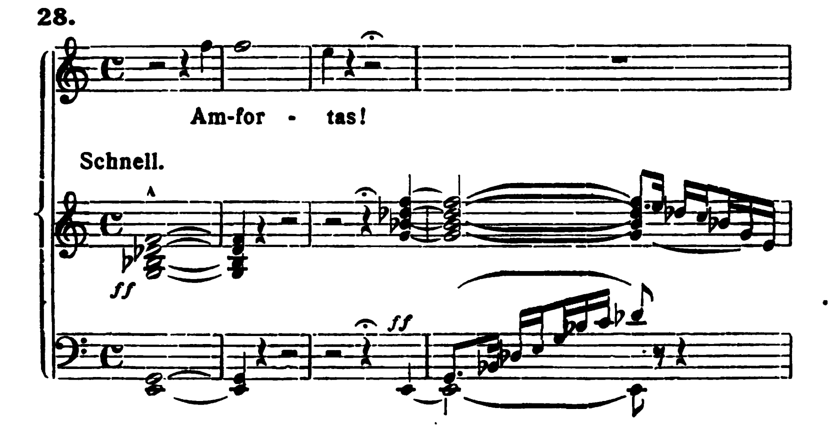
Das Motiv zeichnet sich außerdem durch einen liegenden, orgelpunktähnlichen Baß aus (auf *a*), der sich auch als Vorausnahme des Grundtons der zweiten (Nonen-) Harmonie erklären ließe.

Die Verbindung von V (in seiner veränderten Gestalt) und VI wiederholt sich auf einer ganzen Tonstufe höher, wobei diesmal innerhalb V selbst eine Tonsteigerung (Oberstimme nacheinander mit *d*, *dis* und dann erst mit dem analogen *e* einsetzend), sowie ein entsprechender harmonischer Wechsel und öftere Wiederholung eintritt.

---

1) Sehr schroff wirkt das gleichzeitige Erklingen des Akkordtones als Baß in Fällen, wo schon ein dissonierender Akkord vorliegt und nicht Grundton oder Quint den Baß bilden; eine so beabsichtigte möglichst grelle Wirkung übt der Vorhalt des Kundrymotivs (der „teuflischen Lache") z. B. *fis*, *dis*, *a*, *c*, *g* oder in dem Höhepunkt des ganzen Dramas, da Parsifal in der Szene mit Kundry sich der Leiden Amfortas' bewußt wird; man bemerke, wie hier zunächst nur die Singstimme die Auflösung des Vorhaltes bringt:

28.



29.



Hier schließt sich VI neuerdings an und zwar in zwei rhythmisch gleichen Gruppen, die sich jedoch durch die Tonlage und die Harmonisierung unterscheiden. Die zweite Gruppe bietet nämlich folgende harmonische Wendung, durch welche der erste Takt nun auch in den übrigen Stimmen dem Tristanmotiv ähnlich wird:

30.



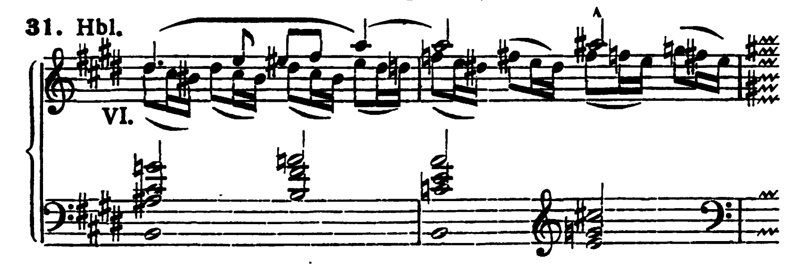
In jeder Gruppe wird es dreimal gebracht, das drittemal gangartig in kühner Steigerung mit den gestoßenen Achteltriolen und einer Vierteltriolenbewegung in den Füllstimmen der Bläser bis zur Wiederkehr von V, nochmals stürmen die

1) Im harmonischen Auszug.

Achteltriolen aufwärts, bis das Motiv V durch vier Oktaven in die Baßregion hinabstürzt.

Hier bricht die Entwicklung scheinbar ab. Das lange nicht gehörte Motiv IV, früher streng gebunden, tritt nun in allen Stimmen mit scharf gestoßenen Achteln auf, der Rhythmus wird überdies noch durch Castagnetten eigenartig betont: die Satyrn und Faune erscheinen auf der Szene. Thematisch genommen ist die Anreihung der Takte dieselbe wie in der Lesart *A* beim ersten Auftreten des Motivs durch 11 (22) Takte; nur ist die Stimmführung durch eine Nachahmung des ersten Motivtaktes bereichert. Auch ist zu bemerken, daß hier zum erstenmale seit dem oben *ff* eingeführten selben Thema eine piano-Vorzeichnung eintritt. Bald freilich steigert sich die Kraftbewegung, und zwar wird das auf wechselnden verminderten Septakkorden gangmäßig aufsteigende Motivteilchen α durch volle vier Takte um 16 Halbtöne zu dem jetzt *f* auftretenden Motiv I emporgeführt. Der gesteigerten Stimmung entsprechend wird nun auch die erste Takthälfte (so wie früher schon die zweite) nach Vierteln gegliedert, überdies der gestoßene Triolenrhythmus zu Füllakkorden verwendet und endlich aus dem

das einfachere Motivglied α gestaltet, das nun zur letzten Steigerung dient, indem es schließlich verkettet mit dem Motiv VI (in der Verkleinerung)



auf den großen Orgelpunkt des Motivs III ausläuft, der der Hauptsache nach schon in der Ouvertüre zu finden ist. Dieser Orgelpunkt bedeutet hier wie dort die größte Kraftentladung und das Motiv III wird in beiden Fällen durch die bekannte Sechzehntelfigur:

32.

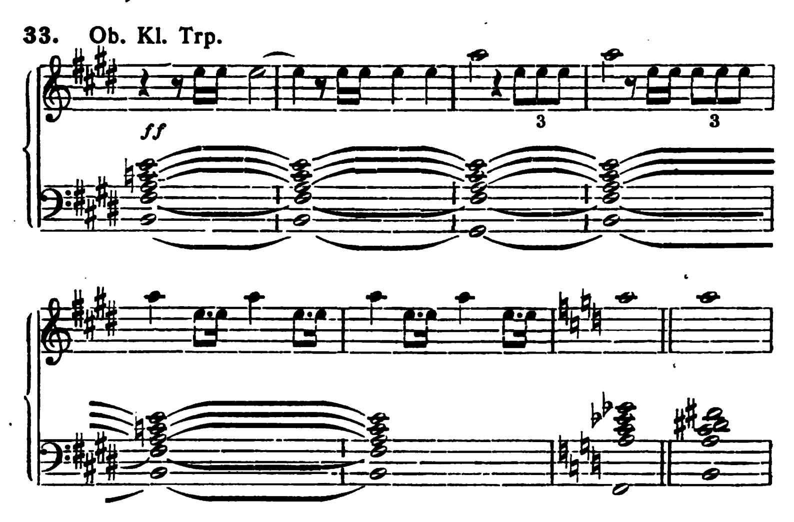


abgelöst, mit welcher in der Ouvertüre die Wiederholung des Pilgerchors, hier dagegen die instrumentale Verwebung des Liedes der Venus eingeleitet wird.

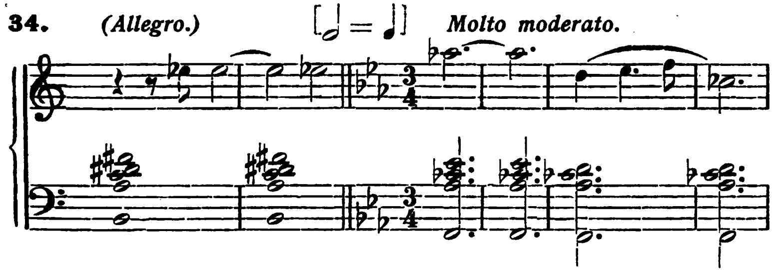
Diese ganze Überleitung, sowie die Verwebung des Gesanges selbst, dann die Musik zu dem Spiel der Grazien und das Ausklingen der Sirenenmusik gehört zu dem Schönsten, was Wagner hervorgebracht hat.

Nach 16 Takten nimmt die Sechzehntelbewegung durch Beimischung des gebundenen Tremolo geteilter Geigen einen weicheren Charakter an und über ihr ertönt ein Trompetenruf *e—a*, das *a* auf drei Harmonien:

33. Ob. Kl. Trp.



Durch die Enharmonik *es* statt *dis* ertönt dann diese Quartenfanfare einen Halbton tiefer, dabei tritt der für das Folgende entscheidende Taktwechsel ein:



Dadurch ergibt sich in den Themen eine rhythmische Verschiebung, die ihnen ein bedeutend vornehmeres Gepräge verleiht. So hier beim Motiv des Venusgesanges, so später bei der Sirenenmusik. Man vergleiche zunächst die ersten Takte des Venusliedes hier und dort



Was nun folgt, gehört ganz der zweiten Bearbeitung an, es sind reizende Nachahmungen des Motivs zum Teil in Engführung unter beständigem harmonischen Wechsel nach dem Schema



So ist Wagner zu dem *Es*dur der Vorzeichnung gelangt, in welchem nunmehr das Motiv II wieder auftaucht, gefolgt von der Sirenenmusik (im Orchester); dabei blieb das zweiteilige Maß des Motivs II bestehen, so daß es mit dem metrischen Akzent des $^3/_4$-Taktes in Widerspruch gerät. Die Musik des Sirenenchors erscheint in der alten Lesart nur einmal (in *H*), nebst einer Wiederholung der ersten Kurzzeilen (in *C*) durchaus im Chor selbst, hier dagegen zunächst ganz im Orchester (in *Es*), dann nach 12 Takten einer ganz neuen Zwischenmusik vom Chor gesungen (in *H* wie dort), dann nach einem erweiterten Zwischensatz die Chorstelle „aus weiter Ferne“, der sich im Orchester *pp* und sehr gebunden die Fortsetzung der Melodie anschließt. Diese Fortsetzung und eine kürzere Fassung obigen neuen Zwischensatzes führen nun erst zu den letzten 15 Takten, die ziemlich genau den letzten 30 Takten der Lesart *A* entsprechen.

Aus dem reichen Kommentarstoff dieses zweiten Teiles kann nur einiges hervorgehoben werden. Die Änderungen an der Sirenenmusik sollen durch Gegenüberstellung beider Lesarten veranschaulicht werden:

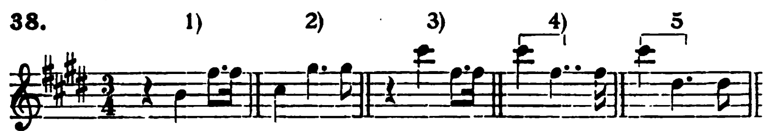




I. Rhythmisch: *A* hat die Abschnitte zu 4, 3, 3, 6 Takten, *B* regelmäßig viermal 3 Takte; *A* 𝅗𝅥 ♩. ♪ ist in *B* abwechselnd mit 𝄽 ♩ ♩.𝅘𝅥𝅯, ♩ ♩. ♪ und ♩ ♩ ♩ wiedergegeben, dadurch die Einförmigkeit vermieden.

II. Harmonisch: Bei 1) 4) 5) hat Wagner die Stimmführung durch chromatische Zwischentöne, bei 2) durch einen diatonischen Durchgang flüssiger gestaltet, bei 3) das *gis* der Oberstimme schon zum Sextakkord eingeführt, dadurch einen feineren Übergang zur nächsten Harmonie geschaffen, endlich bei 6) zum letzten Takt des Chors das Orchester mit dem schon oben erwähnten Zwischensatz einfallen lassen, der von einem ungemein weichen, in Nachahmungen geführten Motiv beherrscht wird.

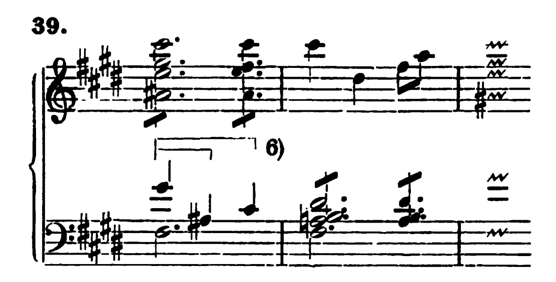
Dieses Motiv läßt sich aus mehreren Anklängen und Erinnerungen herleiten, wie folgt:



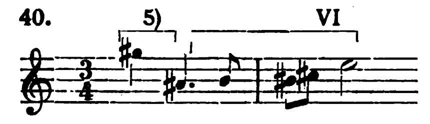
Durch Umkehrung von 1) und 2) entsteht 3) und 4), dazu das verwandte 5). Durch Kombination von 4) und 5) entsteht jenes Motiv, dessen Reiz freilich zum guten Teil dem eigenartigen Harmoniewechsel

$$\textit{Fis}\ {}^{9}_{\#}\ {}^{[8]}_{-}\quad \textit{Fis}\ \begin{smallmatrix}6\\5\\4\\3\end{smallmatrix}$$

zuzuschreiben ist.



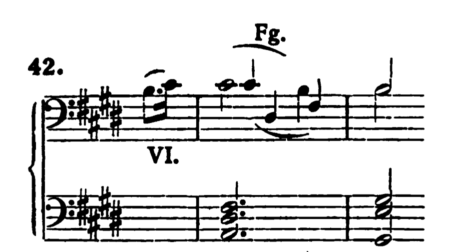
Dann erscheint 5) mit dem an den $^{3}/_{4}$-Takt angepaßten Motiv VI verschmolzen:



welche Kombination an eine Stelle erinnert, die wir in der Ouvertüre und der alten Bearbeitung vorfinden:



Endlich hat Wagner das Motiv 4) 5) noch in den Schlußtakten verwertet, indem er diesen Nachklang der Venusbergmusik mit dem Hereinklingen des Pilgermotivs in beziehungsreiche Verbindung bringt:



Noch wäre eine technische Eigenschaft zu erwähnen, die Neigung zum orgelpunktähnlichen Baß, wovon im ersten (erregten) Teil die Gruppe um das Motiv VI (18 Takte auf dem Baß *A* bis zur neuerlichen Vorzeichnung von *E*), im letzten Teil der ausklingende Sirenenchor (12 und 12 Takte auf *G*, durch zwei Takte auf *A* und *As* unterbrochen) besonders erwähnenswert sind; darauf wird an anderer Stelle noch zurückzukommen sein.

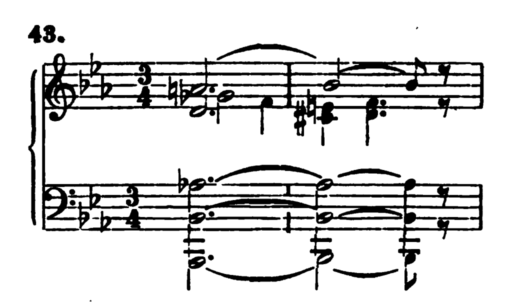
Als allgemeines Ergebnis der vergleichenden Betrachtung sehen wir: das Hervortreten kühn gesetzter akkordfremder Töne unterscheidet nebst anderen harmonischen und nebst rhythmischen Freiheiten die neue Bearbeitung von 1860 von der ersten, in ihr stellt sich die neue Kunst der älteren in einer für jedermann greifbaren Form selbständig gegenüber.

Wie die neue Kunst von der Häufung solcher fremder Töne Gebrauch macht, zeigt die nachfolgende leitmotivisch verwendete Stelle aus der Oper Ingwelde von M. Schillings (S. 59 des Klav.-Ausz. vergl. S. 45 daselbst[1]).

---

1) Leipzig, Schuberth & Co.

43.



In zwei Takten vier leiterfremde Vorhalte, davon drei von unten! Die übermäßige Oktav *a—as* kann natürlich im Orchester (dessen Partitur mir nicht vorlag) viel milder erklingen, als es auf dem Klavier der Fall ist.

Von den akkordfremden Tönen führt uns ein Schritt zurück zu den leiterfremden Akkordtönen.

III.

Die Anwendung leiterfremder Akkordtöne (alterierter Akkorde) hat sich von ihrer früheren Ausnahmebedeutung in der neuen Kunst zu systematischen Ansätzen verdichtet.

Die Musiktheorie hat der Erscheinung der um eine chromatische Halbstufe erhöhten oder erniedrigten Akkordtöne bis in die neueste Zeit nur beschränkte Beachtung geschenkt, entsprechend ihrer der Musikentwicklung in einiger Entfernung folgenden Art. Jeder Versuch, sie zu erklären, führt freilich auf die Angelpunkte unseres ganzen Tonsystems, und insofern ist die Frage von hoher Bedeutung. Zwei Methoden werden einer wissenschaftlichen Lösung der Frage dienen können. Die eine möchte ich als die physikalisch-konstruktive bezeichnen, die andere als die historisch-psychologische.

Erstere fußt auf den akustischen Forschungen Helmholtzens und den Konstruktionen Hauptmanns und Öttingens (insbe-

sondere des Letzteren sechsleiterigem Tonsystem). Auf dieser Grundlage gibt Stefan Krehl eine beachtenswerte Darstellung der Frage[1]), wobei er zum Ergebnis kommt, daß zwei Hauptbildungen, der übermäßige Dreiklang und der übermäßige Sextakkord mit Terzquart- oder Quintsextbildung, aus der Reihe der alterierten Akkorde auszuscheiden und als leitereigene Bildungen der zweiten beziehungsweise der dritten tonischen und phonischen Leiter anzusehen sind.

Im Grunde berührt sich diese Anschauung nahe mit der Sechterschen Erklärungsweise der Zwitterakkorde. Nur soll durch die Ableitung der Akkordbildung aus einer eigenen Skala dem Einwand begegnet werden, daß es tonpsychologisch unmöglich sei, einen Akkord als zu mehreren Tonarten gehörig anzusehen.

Andere chromatische Erhöhungen oder Erniedrigungen nennt auch Krehl Alterationen oder mit einer m. E. nicht glücklichen Verdeutschung „Dehnungen". Mit Recht lehnt er eine Benennung der einzelnen Erscheinungsarten ab, vielmehr seien sie nach dem entsprechenden leitereigenen Klang, den sie nur „maskieren", zu bezeichnen. Er gibt endlich eine allgemeine Vorschrift, wann ein Ton nur aufwärts oder nur abwärts oder nach beiden Richtungen alteriert werden kann.

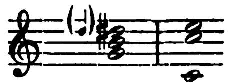
Dieser Darstellung möchte ich die geschichtlich-psychologische Auffassung gegenüberstellen und im kurzen Abriß entwickeln. Sie unterscheidet sich in ihrem Ergebnis von jener dadurch, daß sie das Reich der Alterationen nicht beschränkt, sondern vielmehr erweitert, dies unter Heranziehung der aus der neueren Theorie des Mollgeschlechtes gewonnenen Ergebnisse. Außerdem enthüllt sie uns klar den Zweck dieser kunsttechnischen Erscheinung.

Von den beiden herkömmlichen Erklärungen des über-

1) Die alterierten Akkorde. Versuch einer Erklärung und Bezeichnung derselben. (Im XV. Jahresbericht des großherzogl. Konservatoriums für Musik in Karlsruhe. Karlsruhe 1899. S. 39.)

mäßigen Dreiklangs ist die eine, welche ihn auf einen chromatischen Durchgang zurückführt, geschichtlich berechtigt, während die zweite, die ihn als leitereigenen Mollakkord auf der dritten Stufe ansieht, heute wohl ernstlich nicht mehr in Betracht kommt.

Es ist eine musikgeschichtliche Tatsache, daß vorübergehende Zusammenklänge sich später zu eigenen Akkorden befestigt haben. So war es mit der früher nur durchgangsmäßigen Sept (8—7—6) zum heutigen Septakkord, ganz so mit der erhöhten zweiten Stufe der Tonart oder Quinte des Dominantakkords (2—♯2—3) zum heutigen übermäßigen Dreiklang:



Eines fällt dabei auf. Hat der leitereigene Akkordton noch die Wahl der stufenweisen Fortschreitung nach beiden Richtungen, so ist er in seiner chromatischen Veränderung gebunden, er drängt nach der Stufe, der er sich um einen chromatischen Schritt genähert hat. Dieses tonpsychologische Moment drückt man gewöhnlich mit dem Worte Leitton aus. Es ist daher der Erkenntnis der Alteration wesentlich näher getreten, wenn eine Theorie hier von fremden Leitetönen spricht[1]).

Neben dieser Alteration erscheint bald ihr Gegenstück, die Alteration nach abwärts:

---

1) So Ernst Weigand in dem Buche, „Die Wurzeln des musikalischen Ausdrucks. Eine reine Klangtheorie auf Grund einer neuen Notation“. Mit 9 Tafeln. Oppenheim a. Rh. 1887. Ernst Kern. Von der gequälten Terminologie und dem auch ihm mißglückten Versuch einer neuen Notenschrift abgesehen ist darin viel richtig Gedachtes zu finden. Dem ersten und zweiten Leiteton (*h—c* und *f—e*) gesellen sich fremde Leitetöne zu, z. B.

dis—e
as—g usf.



(Erst eine der spätesten Errungenschaften ist die Vereinigung beider, s. unten S. 61 f..)

Gehen wir nun in der Geschichte unserer Kunst weiter zurück, so bietet sich uns in der mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte eine merkwürdige Analogie mit der heutigen stets wachsenden Verwendung alterierter Töne. Diese Analogie wird sich bei näherer Betrachtung als so schlagend erweisen, daß wir geradezu von einer Fortsetzung oder Wiederaufnahme jener älteren Erscheinung sprechen können und zugleich von dem Wesen dieser auf das Wesen unserer Erscheinung einen Schluß ziehen können. Ich meine die musica ficta in der Theorie der auf den alten Tongeschlechtern aufgebauten Kontrapunktik. Die musica ficta bestand darin, daß durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones dem Zusammenklang desselben mit anderen eine neue Färbung (color[1]), χρῶμα) verliehen wurde. Diese Übung, von den Sängern ausgehend und deren Willkür überlassen, war also zunächst in der Notenschrift nicht ausgedrückt (daher denn auch ihr Name). Ihre Macht wurde nichtsdestoweniger immer größer[2]), durchbrach das System der alten Oktavreihen und führte zu unserem vereinfachten Durmollsystem. Kaum hat sich dieses System fest eingelebt, so beginnt aber schon die

1) Diese Bedeutung des color, aus der griechischen Musik übernommen, ist nicht zu verwechseln mit den beiden andern, für die Schwärzung der Mensuralnoten und für die Figuration.

2) Der Theoretiker Joannes Tinctoris (Jan de Vaerwere, wie ihn v. d. Straeten rückübersetzt) in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, widmet dieser Erscheinung schon ein Hauptstück, das 17. seines Liber de arte contrapuncti mit der Überschrift: Quomodo etiam concordantiae perfectae, hoc est diapente, diapason et ceterae possunt esse falsae concordantiae per imperfectionem aut superfluitatem ex semitonio cromatico causatam. (Coussemaker, Script, de mus. IV).

koloristische Bewegung von neuem. Auch jetzt ist „Färbung“ ihre Aufgabe, d. h. sie hat mit ihrer chromatischen Veränderung der Akkordtöne einen bestimmten Wirkungskreis im Gebiete des künstlerischen Ausdrucks zu erfüllen.

Daß sich musica ficta und Alteration die Hände reichen, sehen wir am besten bei unserem Mollgeschlecht.

Die reine Molltonleiter hat bekanntlich den Halbtonschritt aufsteigend an der zweiten und fünften Stelle.

Dagegen bringen die zwei gebräuchlichen Molltonleitern, die als melodische und harmonische bezeichnet werden, das Wesen des Tongeschlechts nicht rein zum Ausdruck, da die melodische Leiter im Aufsteigen, die harmonische auf- und absteigend die siebente Stufe erhöhen. Es bleibt sich nun gleich, ob man sagt, dieser Ton (und in einem Falle auch die erhöhte Sext) sei der gleichnamigen Durtonart entlehnt, oder ob man ihn als alterierten Ton ansieht: gewiß deckt sich diese chromatische Erhöhung mit der des siebenten Tons der 1. oder 5. Kirchentonleiter, wie er in der musica ficta üblich war. Es sei nur nebenbei bemerkt, daß die ganze Unvollkommenheit des Mollgeschlechtes auf dieser Anlehnung an das Dursystem, oder anders ausgedrückt, auf der obligaten, nicht fakultativen Anwendung der Alteration beruht. Diese Erkenntnis wird uns das Vorgehen älterer Meister in einem neuen Lichte erscheinen lassen, wenn sie bei Benutzung des Durleitetones in einem Mollstück dem Schlußakkord die große Terz geben. Durch die Art der Kadenz fühlten sie sich eben schon unwillkürlich dem Mollcharakter entrückt.

Es liegt die Frage nahe, und sie ist mehr verlockend als aussichtsvoll, ob die Alteration, diese neue musica ficta, abermals zu einer Änderung des Tonsystems führen werde. Es sind allerdings Anzeichen vorhanden, welche die Erhebung der Chromatik aus ihrer dienenden Stellung zu einer herrschenden vorherzusagen scheinen. Andererseits war hier schon einmal und wird später noch wiederholt darauf hin-

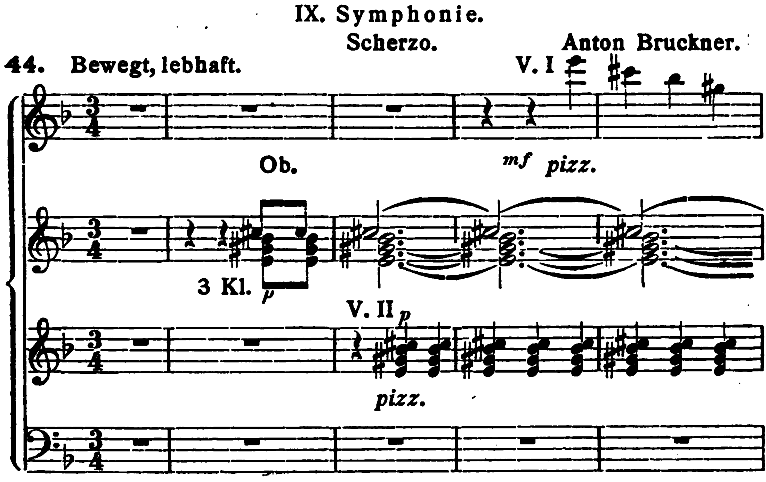
zuweisen sein, daß das Gefühl für die Zugehörigkeit zu einer Tonart nach dem herrschenden System eher erstarkt als geschwächt ist, eine Änderung unseres Tonsinns daher in absehbarer Zeit nicht zu erwarten steht.

Zwei möglichst verschiedene Beispiele von Alterationen aus der neuen Musik mögen hier Platz finden. Eines aus der symphonischen Musik und eines aus der dramatischen. Anton Bruckners 9. Symphonie ist unvollendet geblieben[1]. Das Hauptthema des zweiten (Scherzo-) Satzes ist auf einer überraschenden Akkordbildung aufgebaut, auf die Bruckner nach mündlicher Überlieferung einiges Gewicht gelegt hat. Der Anfang des Satzes bis zur *ff*-Wiederholung des Themas lautet[2]:

IX. Symphonie.

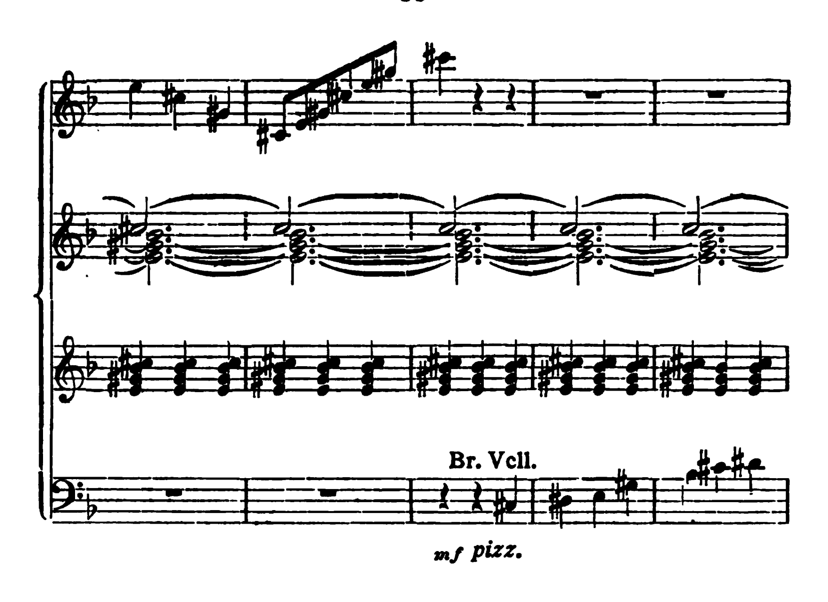
Scherzo. Anton Bruckner.

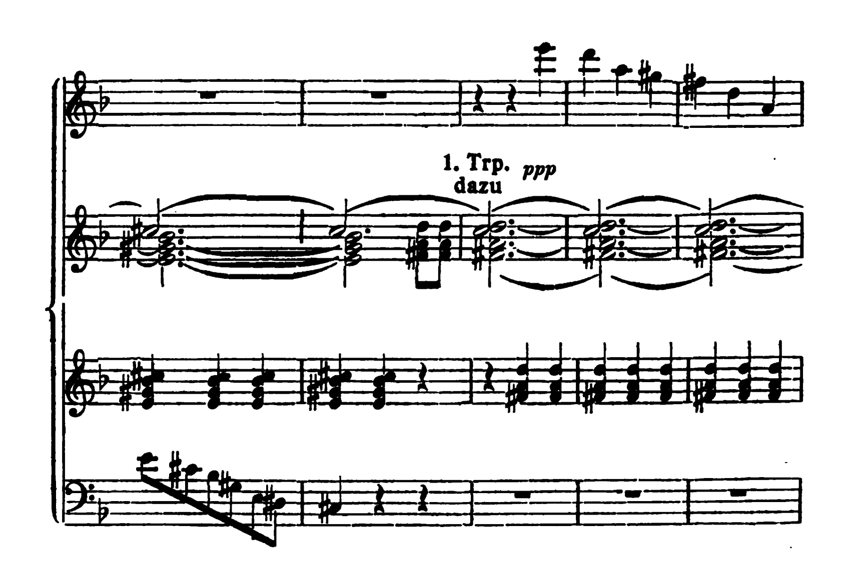
44. Bewegt, lebhaft.

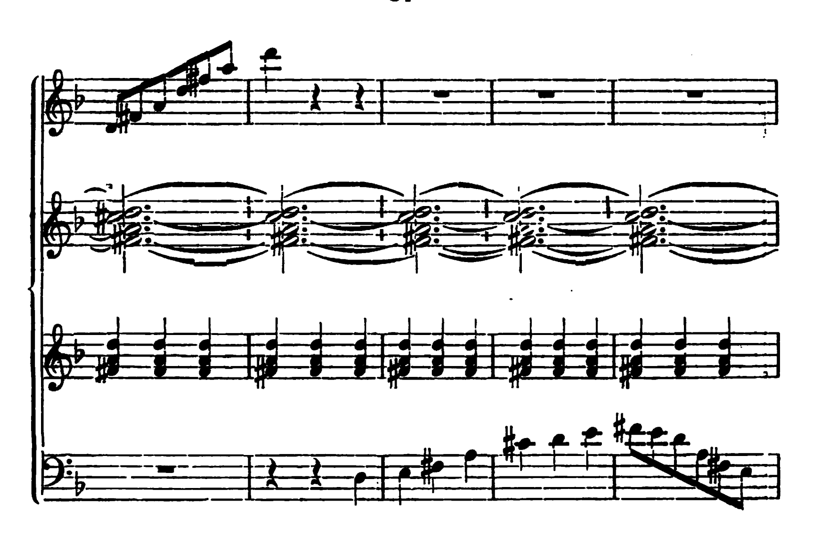


1) S. das von mir einem kurzen Lebensabriß Bruckners beigegebene Verzeichnis seiner Werke mit allen handschriftlichen Arbeitsdaten (Biogr. Jahrb. und Deutscher Nekrolog, Berlin 1898). Der gewaltige Torso wurde zum erstenmale in einer Veranstaltung zweier akademischer Vereine in Wien durch das Konzertvereinsorchester unter Ferdinand Löwe (11. Februar 1903) zu Gehör gebracht.

2) Nach der autographen Partitur in der Wiener k.k. Hofbibliothek, welche Anstalt nach letztwilliger Verfügung Bruckners in den Besitz der Handschriften seiner größeren Werke gelangte.

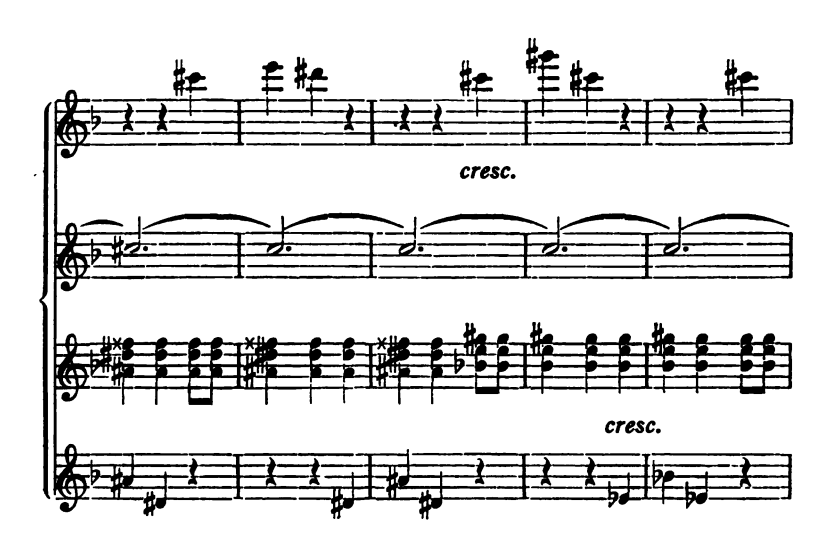

Br. Vcll.
mf pizz.


1. Trp. ppp
dazu




cresc. poco a poco.
cresc.


f
usf. Kl. wie V. II
mf
f


cresc.
cresc.



Sechs Harmonien bilden die Grundlage, auf der sich das Thema, ein Zwiegespräch hoher und tiefer Stimmen, in immer

engerer Führung bis zur größten Kraft entwickelt. Bei der Deutung dieser Harmonien ist die erste Frage: findet eine Modulation statt oder ist alles aus einer Tonart zu erklären? Letzteres wäre konstruktiv denkbar, insbesondere, wenn wir nicht die Moll-, sondern die Durleiter von *D* zu Grunde legen wollten. Für die Annahme einer vorübergehenden Entfernung von der Tonart spricht aber, abgesehen von der größeren Leichtigkeit der Erklärung (durch parallele Akkordrückungen) insbesondere die Orthographie der letzten Baßgänge (*dis ais dis* — *es b es*), da die in der Schreibung zu Tage tretende Enharmonik als solche die Modulation in sich schließt. Die ganze Stelle berührt demnach die Tonarten *D, fis, gis, g.*

Das gemeinsame Band für diese grundverschiedenen Harmonien und zugleich der Schlüssel für das nach der Generalpause eintretende Unisono-*D* ist der zuerst von der Oboe und dann auch von der Trompete durchaus festgehaltene Ton *cis.* Es ist gleichsam eine große, in vielen Veränderungen schillernde Dominantharmonie mit dem orgelpunktartig festgehaltenen Leitton. Im folgenden *ff*-Satz baut sich dann die unverändert gebliebene Harmonie über der Tonika auf, und gewinnt dadurch den Charakter einer Antwort auf die vorher gestellte Frage. Der erste Akkord selbst ist, wie ich jetzt wohl nicht erst zu betonen brauche, durch zwei oder (nach gewöhnlicher Anschauung der Mollleiter) durch eine Hochalteration (*g*—*gis,* [*c*—*cis*]) gebildet. Der einigermaßen bizarre Eindruck auf den Hörer (für diesen immerhin noch nicht so stark wie für den Leser) kommt der herben Ursprünglichkeit dieses Scherzosatzes sehr zu statten[1]).

---

1) Eine andere Erklärung gibt A. J. Polak in seinem Buche „Über Ton-Rhythmik und Stimmenführung" (Leipzig 1902), wobei er die Brucknersche Schreibung des ersten Akkords *e gis b cis* in *e gis ais cis* umgewandelt wissen will. S. dazu meine Ausführungen in dem Aufsatz „Ein Akkord in Bruckners neunter Symphonie" (Neue Musikzeitung, Stuttgart 12. Juni 1902).

Im Dienste des dramatischen Ausdrucks hat Wagner wie die Modulation, so auch die Alteration zu überraschenden Wendungen benutzt. In der schon oben (S. 24) erwähnten Schrift „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ hat Wagner auch auf die sinngemäßen „Wandlungen des Motivs der Rheintöchter“ hingewiesen. Wir wollen nur eine berühren. Im Besitze des Goldes singen die Nixen in hellen Tönen (Part. S. 49):

45.



Nach dem Raub des Goldes wandelt sich das Motiv zu klagendem Ausdruck. (S. 309 ff.):

46.



Die künstlerische Wirkung wird, abgesehen von der Änderung der Tonart *C* in das weiche *As* hauptsächlich durch die Erhöhung der zweiten Stufe (*b* zu *h*), dann auf dem Wort „klagen" überdies durch die Erniedrigung der sechsten Stufe (*f* zu *fes*) hervorgebracht, in dieser zweiten Form der doppelten Alteration (als Verbindung der beiden oben S. 52f. angeführten Arten) bewundern wir eine der originellen harmonischen Eingebungen des Bayreuther Meisters[1]).

Im Bereiche ihrer ästhetischen Wirkung — um auf das Allgemeine zurückzukommen — berühren sich die Alterationen oder leiterfremden Akkordtöne mit den (teils leitereigenen, teils leiterfremden) akkordfremden Tönen, die oben (II) behandelt worden sind, insofern, als sich beide in die Aufgabe teilen, das Tonmaterial möglichst flüssig zu gestalten, der künstlerischen Hand ungemessene Freiheit für die melodischen Umrisse zu gewähren. Daher erscheinen sie auch häufig zusammen, und zwar entweder gleichzeitig in verschiedenen Stimmen wie in dem Anfangsmotiv von Tristan und Isolde oder virtuell in einer Stimme vereinigt; ein solcher Fall (chromatischer Vorhalt zu einem alterierten Ton von Seite des Stammtons her), möge hier angeführt sein. Das Seitenthema im ersten Satz der Klavier-Violinsonate (*A* moll) von Henry Février[2]) beginnt:

47.



Außer dem Festhalten an der Quartsextlage und dem Erklingen des Akkordtons *d* zugleich mit seiner Alteration

1) Seither öfter benutzt. Man sehe A. Dvořák Walzer, op. 54 Nr. 1, wo in ganz ähnlicher Weise zuerst (Takt 2, 4) einfache, dann (Takt 10, 12) doppelte Alteration angebracht ist, die in diesem Fall etwas zartes, kosendes hat.

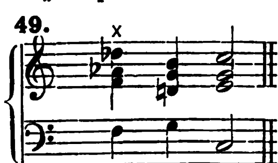
2) Paris, Henry Gregh.

dis ist eben vor allem das hochalterierte *g* bemerkenswert, dessen chromatischer Vorhalt von unten (*fisis*) daher vom Stammton nur um ein Komma verschieden ist. Diese Besonderheit, sowie die Quarttsextlage verschwindet bei der Übernahme des Themas durch die Geige:



Der harmonische Reiz beschränkt sich nun auf das unerwartete *D* dur und das *his—h*.

Eine weitere Kombination (von Grundsatz I und III) bietet die Heranziehung alterierter Akkorde zur Umdeutung. Es ist klar, daß hierdurch die Modulationsmöglichkeiten bedeutend vermehrt werden. Von dieser ergiebigen Quelle wurde früher nur vereinzelt Gebrauch gemacht (R. Wagner, Siegfriedidyll, Rubinsteins Kl.-A. S. 17 Takt 5 f. das *dis* E^{VII} umgedeutet auf $C^{\#II}$). Erst die neueste Musik benützt sie in größerem Umfange. Max Reger, dessen Tonwerke viele und bemerkenswerte Beispiele bieten, hat auch theoretisch in den „Beiträgen zur Modulationslehre" (Leipzig 1904[2]) zwei Alterationsfälle öfter benutzt; freilich treten sie unter anderen Namen auf. Er moduliert mit der „neapolitanischen Sext"



und mit der „zweiten Oberdominante".



In Wirklichkeit ist es beidemale der Dreiklang auf der zweiten Stufe, hier *CII*; nur das einemal in der Sextlage mit zwei (in Moll einer) Tiefalteration, das anderemal in der Stammlage mit einer Hochalteration. Die Annahme einer zweiten Dominant d. h. Dominantdominant halte ich psychologisch für unmöglich, da sich eine Dominantharmonie von *G* in der *C*-Tonart überhaupt nicht vorstellen läßt; dann wäre man eben schon in der *G*-Tonalität und hätte also entweder Modulation oder Anreihung zweier Tonarten vor sich. So hat es wohl auch die alte Schule gedeutet. Daß es Alteration d. h. chromatische Änderung, Färbung eines leitereigenen Klanges ist, zeigt sich, wenn wir die Alteration beseitigen: die Grundbedeutung der beiden Sätzchen bleibt unberührt, es ist nur wie dieselbe Speise, einmal mit, einmal ohne Gewürz. Übrigens sagt Reger (S. 12 Anm.): „die zweite Oberdominante vertritt gewöhnlich die Stelle der Unterdominante". Das klärt sich dann einfach auf, denn die Unterdominantfunktion des Akkords auf der zweiten Stufe ist bekannt.

Noch eine Gemeinsamkeit ergibt sich aber aus gewissen Anwendungen der Grundsätze I und II zum Grundsatze III. Dieser bringt nämlich stets, jene teilweise die Form der Chromatik zur Geltung. Über diese in der neuen Kunst vielfach auftretende Erscheinung wird noch gelegentlich der chromatischen Führung der Gegenstimmen im Abschnitt über die Kontrapunktik einiges zu sagen sein.

Hier muß dagegen gleich auf das Gegenteil dieser Form, auf die Diatonik, verwiesen werden, deren bewußte Anwendung im Gegensatz zur Chromatik, gefördert durch das Studium der mittelalterlichen Musik, ein ganz besonderes Kennzeichen der neuen Kunst darstellt.

So erhalten wir den Grundsatz

IV.

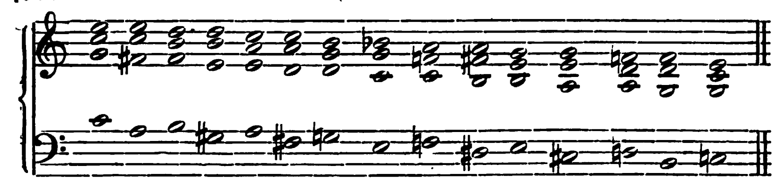
Die Anwendung strenger Diatonik im bewußten Gegensatz zur Chromatik dient als Mittel des künstlerischen Ausdrucks.

Ist nämlich die Chromatik einerseits viel weiter vorgeschritten, durch Erweiterung des modulatorisch Zulässigen, durch die Technik chromatischer Durchgänge und Vorhalte, endlich durch die Ausdehnung des Geltungsgebietes leiterfremder Akkordtöne, so wurde sie andererseits auch wieder eingedämmt und zwar auf einem Anwendungsgebiete, das die älteren Formen der Alteration, die chromatischen Nebennoten und manche chromatische Durchgänge umfaßt, insoweit sie Erzeugnisse eines süßlichen, weichlichen Geschmackes sind, der, von der neuen Kunst überwunden, einer kräftigeren Richtung Platz gemacht hat, einer Richtung, die in gewissem Sinne wieder an Seb. Bach anknüpft.

Als ein Hauptvertreter der älteren Technik, der gleichwohl auch ein Vorarbeiter der neuen Kunst war, ist Ludwig Spohr zu nennen.

Der Unterschied der älteren und neueren Anschauungsweise in der angedeuteten Richtung soll an einem einfachen Gang abwechselnder Dreiklänge und Septakkorde gezeigt werden. Die ältere, weichere Form wäre etwa gewesen:

51.



Das Beispiel ist durchaus in *C* gehalten mit entsprechenden Hoch- und Tiefalterationen; von Modulationen kann nicht ge-

sprochen werden, denn lassen wir alle Versetzungszeichen weg, so ist der musikalische Gedanke derselbe, nur herber, kräftiger ausgedrückt. Und eben dieses Kräftig-Herbe stempelt den nunmehr rein diatonischen Akkordgang zu einem modernen. Sehen wir näher, so sind es hauptsächlich die sog. Nebenseptakkorde voran die mit der großen Sept, welche die bezeichnete Wirkung hervorbringen. Während sie früher sehr wenig selbständige Anwendung gefunden haben, ist es das Verdienst der neuen Kunst, sie der Technik voll erschlossen und damit der Kunst eine große Bereicherung ihrer Ausdrucksfähigkeit zugeführt zu haben. Ja, ein neuerer Musikschriftsteller will geradezu einen dieser Akkorde *c* II 7 als Symbol der Liebestragik und so als die herrschende Harmonie in R. Wagners „Tristan und Isolde" betrachtet wissen[1]).

Was nun insbesondere noch die Kontrastwirkung von Diatonik und Chromatik betrifft, so läßt sich diese mannigfach in Wagners „Parsifal" aufweisen. Das Gralsmotiv und das Glaubensthema, das eine als Versinnbildlichung überirdischer Segenskraft, das andere zur Betonung der Festigkeit, Unerschütterlichkeit, die dem Glauben innewohnen muß, sind diatonisch gehalten[2]). Kundrys unstäte Seele, Herzeleidens mütterliche Angst, Amfortas' Qual finden dagegen ihren Ausdruck in wesentlich chromatischen Motiven.

Ähnlich hat auf symphonischem Gebiete Richard Strauß die gegensätzliche Wirkung dieser beiden Ausdrucksformen be-

---

1) Ferd. Pfohl, Die moderne Oper. Leipzig 1894, Carl Reißner. S. 73. Ebendort wird der Dominantnonenakkord als typisch für die Meistersinger (Symbol des deutschen Volkstums) bezeichnet.

2) Das hat manche veranlaßt, hierin eine Wiederaufnahme des Palestrinastils zu finden. Dies ist natürlich sehr cum grano salis zu verstehen, da sich die geänderte rhythmisch-harmonische Denkweise nicht einfach verläugnen läßt. Immerhin haben wir hier ein anziehendes Beispiel für die kunstgeschichtliche Erscheinung, daß sich ein allgemeiner Stil früherer Entwicklungsstufen zu einem besonderen Ausdrucksmittel späterer Kunst verengert.

nutzt, um die Antithese des Programms „Tod und Verklärung“ in seiner gleichnamigen Tondichtung musikalisch klar und unmißverständlich auszudrücken.

V.

Zusammenklänge, die gar nicht oder nur gezwungen in eine Akkordbeziehung gebracht werden können, finden sich vor als Mittel besonderer malerischer Wirkung.

Hier muß sich in jedem einzelnen Falle begründen lassen, daß die Bildung nicht eine bloße elliptische Akkordbildung ist. Wol aber kann der umgekehrte Fall eintreten, daß neben und trotz akkordlicher Bildungen ein fremder Klang hineintönt, der nur gedanklich oder allgemein sinnbildlich zu erklären ist, so bei Hugo Wolf in der letzten der (sechs) „Alten Weisen“ von Gottfried Keller, komponiert 1890[1]). Die erste Zeile lautet:

52. Ruhig und geheimnisvoll.



1) Die hier beobachtete Sitte, das Entstehungsjahr auf das Titelblatt zu schreiben (nach Art der Signierung von Gemälden), wäre allgemein zu empfehlen.



Die leeren Quinten zu Beginn gehören nicht eigentlich hierher, mag man sie nun als wesentlich einstimmig mit stärker hervorgehobenem zweiten Oberton oder, was weniger zutreffend ist, als elliptischen Dreiklang (ohne Terz) ansehen; auch ist die Anwendung leerer Quinten nicht erst der neuen Kunst vorbehalten geblieben.

Dagegen wird das *fis* im zweiten Takt zu den darunter liegenden Akkorden in kein Verhältnis zu bringen sein. Wir müssen vielmehr auf den Text Bedacht nehmen, dann erklärt sich uns das *fis*—*g* der dreigestrichenen Oktav als tonmalend für das Blinken und Glitzern von Mond und Sternen, während darunter die irdische Harmonie selbständig ihrer Wege geht. Dieses Glitzern würde auch *fis* als Vorschlag ausdrücken; die Aufnahme des Tons in den Hauptklang wirkt aber kälter und ruhiger.

Immerhin werden solche Bildungen, so lange unser Tonsystem herrscht, zu den Ausnahmen zählen und nur bei genialer Anwendung ihren Zweck erreichen.

Zum Abschluß der Betrachtungen über moderne harmonische Verhältnisse ist das Vorkommen einstimmiger Melodien in der neuen Kunst zu untersuchen. Sie gehören auch noch in diesen Abschnitt, da ja auch das Nacheinander der Töne eine harmonische Beziehung offenbart, welche Beziehung in einer älteren Entwicklungszeit sogar von ausschlaggebender Bedeutung war und von den gebildesten Völkern jener Zeit

zu einer überaus feinen Technik ausgebildet worden ist. (Man sehe die Überreste dieser Kunsttechnik in den überlieferten liturgischen Gesängen, namentlich dem gregorianischen Kirchengesang.)

Kennzeichnet sich die Musik vom Fauxbourdon des Mittelalters bis zu der Musik der Wiener Instrumentalklassiker und ihrer unmittelbaren Nachfolger als eine in zunehmendem Maße harmonisch gedachte, so können wir für die neue Kunst den Satz aufstellen:

VI.

Durch das gesteigerte tonale Empfinden wird wieder die Bildung einstimmig gedachter Melodien ermöglicht.

Um eine Tonweise auf diese ihre Eigenschaft hin zu prüfen, ist es nicht genügend, festzustellen, daß wir sie ohne Begleitung aufzufassen vermögen. Denn unser harmonisch gewöhntes Ohr ergänzt mehr oder minder mühelos die fehlende harmonische Grundlage. Erst wenn sich die Melodie dem Versuche, sie harmonisch einzukleiden, widersetzt, wenn es uns nicht gelingt, sie ungezwungen mit Akkorden zu versehen, können wir sie wirklich als einstimmig erfunden ansehen[1]).

1) Verstehe ich recht, so schließt S. Jadassohn die Möglichkeit solch einstimmiger Weise für unsere Zeit aus, wenn er, zumal in einer Schrift über „Melodik und Harmonik bei Richard Wagner“ (Berlin o. J. [1899] „Harmonie“] sagt: „Ohne jede harmonische Begleitung würde selbst eine sehr schöne und ausdrucksvolle Melodie eine vollbefriedigende Wirkung kaum hervorbringen. Bei einem auch nur einigermaßen längeren, über mehr als acht bis zwölf Takte ausgedehnten, für eine Singstimme oder ein Instrument einstimmig gesetzten Tonstücke wird man den Mangel der harmonischen Begleitung stets schmerzlich vermissen“. (S. 5). Obwohl die beiden unten erwähnten Weisen aus „Tristan und Isolde“ 24 und 42 Takte zählen, dürfte doch jene Behauptung auf sie nicht anwendbar sein (s. hier die zweitnächste Seite).

Von den alten einstimmigen Melodien unterscheiden sie sich wesentlich durch das geänderte Tonsystem, das in den Beziehungen der successiven Tonreihe zu Tage tritt. Hierbei ist das Walten der modernen Chromatik besonders hervorzuheben.

Dagegen wird sich eine andere Eigenschaft der alten Einstimmigkeit unverändert vorfinden: die absteigende Schlußformel. Die Tonika am Schlusse aufsteigend zu erreichen, ist erst ein Ergebnis der mehrstimmigen Versuche; diese schufen erst den Leiteton, durch den die sechsstufige Tonleiter um eine tonale und zwar erhöhte Stufe vermehrt wurde. Der Tenor, d. i. die in die Mitte gelegte Hauptstimme des mittelalterlichen Tonsatzes, hat durch die stets festgehaltene abwärts steigende Kadenzierung seinen Charakter als solchen bekundet, d. h. als eine der polyphonen zugrunde gelegte einstimmige Melodie[1]). Die Wiederaufnahme der rein einstimmigen Weise durch die neue Kunst bietet aber nach dem Gesagten auch eine gewiße Analogie zu der oben (IV) betonten teilweisen Rückkehr zu strengerer Diatonik. Die neue Kunst nimmt in beiden Fällen ein zwar nicht neues, aber von der Entwicklung durch längere Zeit fallen gelassenes technisches Mittel auf, ohne die bisher geübte Technik zu verwerfen, so daß sich das Ausdrucksgebiet der Musik beiderseits in schönster, gegensätzlicher Weise bereichert.

---

1) Durch dieses Merkmal kann bei einer aufgefundenen Einzelstimme festgestellt werden, ob sie Tenor oder Gegenstimme ist (auch diese ist wieder als Oberstimme oder als Kontratenor nach gewissen Grundsätzen zu unterscheiden). Ich habe dies schon bei früherer Gelegenheit ausgesprochen („Die Mondsee-Wiener Liederhs." Berlin 1896, Mayer & Müller, S. 182 ff. und „Die weltliche Musik beim Mönch von Salzburg" in der deutsch-österr. Literaturgeschichte, herausgegeben von Nagl und Zeidler. Wien 1899, Karl Fromme, S. 294 ff. Vgl. auch F. A. Gevaërt, La mélopée antique dans les chants de l'église latine. Gand 1895. Für den Zusammenhang der weltlichen Musik der Antike und des Mittelalters insbes. S. 60 f. 412 ff.)

Zwei Beispiele ausgeführter einstimmiger Melodien, eine gesungen, die andere gespielt, bieten sich uns in „Tristan und Isolde“ von R. Wagner dar: Zu Beginn des ersten Aktes das Lied eines jungen Seemanns. Eine Wendung daraus (Takt 6 bis 9) wird allerdings später in gangartiger Form harmonisiert und leitmotivisch verwendet. Dies hebt jedoch den Gesamtcharakter des Einstimmigen nicht auf, noch weniger die von den Bässen bei einer Wiederholung gebrachte tremolierte Gegenstimme (zuerst auf einem Ton, dann von Takt 8 bis 14 chromatisch absteigend s. Notenbeispiel 62), denn diese hat in ihrer dumpfen chromatischen Weise mehr nur den Gegensatz der Stimmungen des Seemanns und Isoldens zu vermitteln und wirkt durchaus nicht akkordlich.

Das gleiche gilt von dem zweiten Beispiel, der klagenden Hirtenweise aus dem dritten Aufzug. Auch diese Weise kommt nämlich später (gr. Part. S. 345) mit Nebenstimmen vor (*p trem.* der Geigen, später Bratschen und Violoncelle, zuletzt Bässe), zum Teil chromatisch gehalten (Notenbeisp. 63). Auch hier wird der einstimmige Charakter der Melodie durch diese vorübergehende Untermalung nicht gestört. Dagegen denke man sich beispielsweise die ersten vier Takte

53.



harmonisch eingekleidet. Welche Schwerfälligkeit, insbesondere in der Kadenz! Leichter möchte sich eine nachahmende Stimme zur rhythmischen Ausfüllung denken lassen, die den Monolog in ein Zwiegespräch zu verwandeln hätte.

Zweiter Abschnitt.

Jene chromatischen Nebenstimmen bilden ebenfalls eine besondere Eigentümlichkeit der neuen Kunst und leiten uns zu dem zweiten Hauptteil über, d. i. zu den Eigenheiten

in Betracht der Stimmführung.

Freier und strenger Satz werden da auseinanderzuhalten sein, für ersteren wird das Wie, für letzteren das Was Gegenstand der Untersuchung sein. Vor allem macht sich im freien Satz ein Verhältnis von Haupt- und Nebenstimmen geltend. Dieses ist in der neuen Kunst ein anderes geworden.

Seit jeher ringen ja innerhalb der mehrstimmigen Musik zwei Richtungen um die Oberherrschaft, die sogenannte polyphone, deren Stimmen selbständiges Leben beanspruchen, und die wesentlich akkordliche, die Falsibordoni, der Generalbaß, die „Begleitung"; dort mit stärkerer Betonung der horizontalen, hier der vertikalen Entwicklung.

Unser Zeitraum macht sich im allgemeinen bemerkbar durch ein erhöhtes Leben in den Nebenstimmen. Diese aufsteigende Bewegung hat allerdings schon in Beethoven einen Vorkämpfer gefunden, er nennt es „obligate Begleitung". Nach Beethoven tritt ein Stillstand ein. Die Weiterbildung zu einem Gewebe lebender Stimmen ist erst durch die großen technischen Meister des neuen Stils, insbesondere Richard Wagner erfolgt. Bei aller Beobachtung der Familienbande, die die neue Vielstimmigkeit mit der J. S. Bachschen Polyphonie des freien Satzes verbinden, weicht sie doch von dieser

bedeutend ab. Die mittlerweile gewonnenen Ergebnisse auf dem Gebiete leiterfremder und akkordfremder Tonbildungen mußten die Gesetze zusammen erklingender Stimmen wesentlich verändern.

Es möge hier auf einige hervorstechende Merkmale modernen mehrstimmigen Satzes hingewiesen werden und zwar: Stufenweise chromatische Führung der Nebenstimmen, Anwendung akkordfremder Töne bei ihnen und Verbindung der Harmonie durch eine liegende Stimme, den Orgelpunkt nebst freierem Gebahren in Parallelfortschreitungen. Also zunächst:

VII.

Führung der Nebenstimmen in stufenweise verlaufender Chromatik.

Greifen wir einige Beispiele in steigender Anordnung auf.

1. Eine chromatische Stimme im Gegensatz zu einer diatonischen Hauptstimme. „Die Meistersinger", Akt III, Szene zwischen Hans Sachs und Beckmesser. Das Hauptmotiv zunächst allein und einfach (Beckmesser: „Die ich mir auserkoren", gr. Part. S. 381):



Dasselbe auch in Gegenbewegung:

(Beckmesser: „Daß sich Herr Sachs erwerbe
des Goldschmieds reiches Erbe." S. 382):

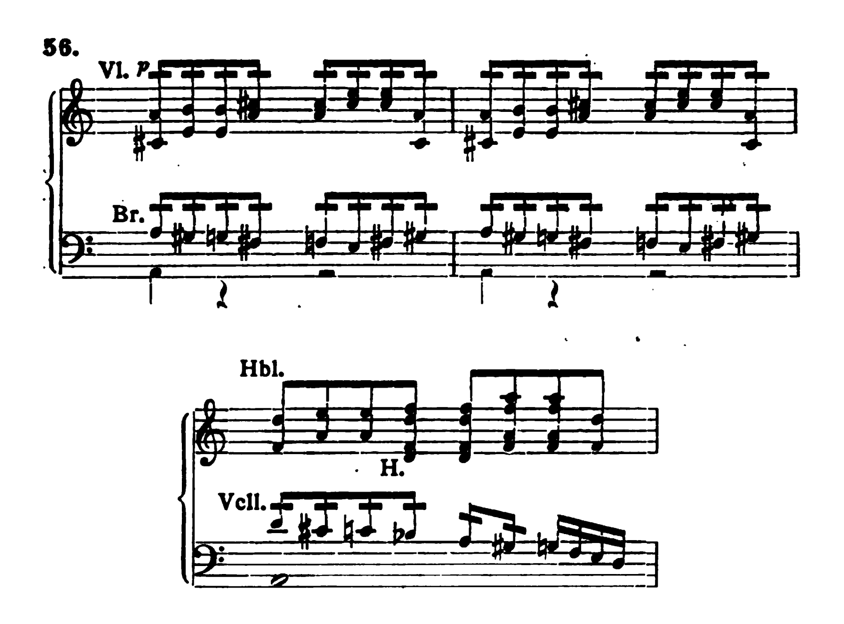
55.



Nun mit chromatischer Gegenstimme (größere Erregtheit Beckmessers:

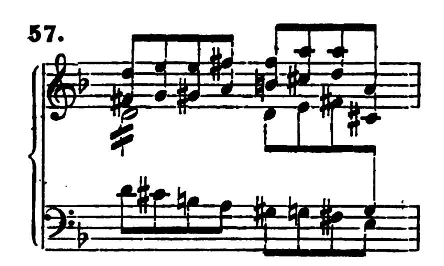
„Doch kam ich noch so davon,
daß ich die Tat Euch lohn". S. 385):

56.



Endlich auch die Mittelstimme mit der unteren in Chromatik abwechselnd:

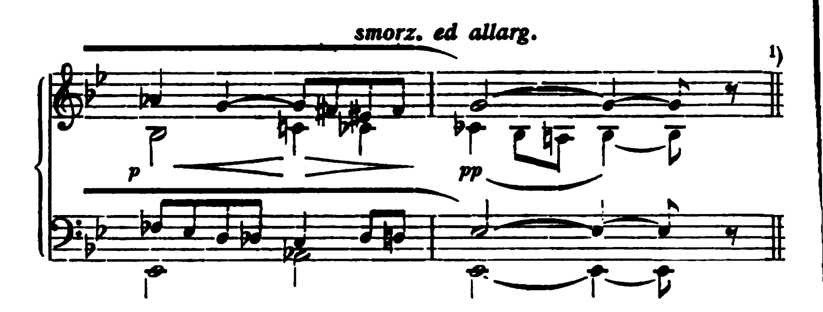
(H. Sachs: „Gut Freund, Ihr seid in argem Wahn". S. 386):



2. Mehrfach chromatische Nebenstimmen unter einer sehr ausdrucksvollen gemischt diatonisch-chromatischen Melodie bietet ein Instrumentalsätzchen aus G. Bizets Musik zu A. Daudets Drama „L'Arlésienne"[1]) (Nr. 10 Mélodrame):



1) Paris, Choudens.



3. Alle vier Stimmen durchaus in Halbtonschritten verlaufend: „Parsifal", Akt 1, Gurnemanz' Erzählung von Klingsors Triumph über Amfortas:

„. . . . als uns das Unheil kaum geschehn,
das jener Böse über den Bergen
so schmählich über uns gebracht.
— — — — — — — —
Warum halfest du damals nicht?"

59. Etwas belebend.



1) Nach dem vom Komponisten hergestellten Klavierauszug. Hiezu gehört folgendes Wechselgespräch:

Balthazar. Qu'est-ce que tu fais là?

Frédéri. Rien.

B. Tu n'as donc pas entendu ta mère qui t'appelait?

Fr. Si . . mais je n'ai pas voulu répondre. Ces femmes m'ennuient. Qu'est-ce qu'elles ont donc à m'épier toujours comme cela? Je veux qu'on me laisse, je veux être seul.

Der Satz ist zum Teil auch leitmotivisch benützt.



Auf diese dem Klingsormotiv entnommenen Stellen von besonderer Gewalt des Ausdrucks macht schon Moritz Kufferath aufmerksam[1]).

4. Am fruchtbarsten an Belegen für chromatische Stimmführung ist desselben Meisters „Tristan und Isolde". Man könnte dieses Tondrama geradezu das Hohelied der Chromatik nennen.

Gleich das Hauptmotiv, das auch das Vorspiel eröffnet und beherrscht, verdankt seinen leidenschaftlichen Ausdruck der Chromatik, die darin eine wesentliche Rolle spielt. Nicht bald hat auch eine Stelle so wie diese die Aufmerksamkeit der Theoretiker auf sich gezogen[2]). Doch ist sie harmonisch einfacher Natur und mit einigen Vorhalten und alterierten Tönen erklärt. Von größerem Interesse ist die rhythmische Er-

---

1) Le théâtre de R. Wagner de Tannhaeuser à Parsifal. IV, Parsifal. Paris-Brüssel-Leipzig 1893. S. 243.

2) S. L. Bussler, Prakt. Harmonielehre, Berlin 1875, S. 181 und 188 f. — ferner Karl Mayrberger, Die Harmonik R. Wagners an den Leitmotiven aus „Tristan und Isolde" erläutert. Bayreuth [1881]. So richtig hier die Betonung der Chromatik und so annehmbar ihre Zweiteilung als melodische (durch akkordfremde Töne!) und harmonische (durch leiterfremde Akkordtöne!) ist, so wenig kann zur Zergliederung solcher Musik die Fundamenttheorie nach Sechter genügen. — Ein neueres Buch, „Die Theorie der Tonalität. Ein Beitrag zur Gründung eines konsequenten Ton- und Musiktheoriesystems von Werker" (Deckname?) nennt Wagners Akkord *f*, *h*, *dis*, *gis* (eben jenen ersten Zusammenklang aus „Tristan") „ein Antönen der Stammteile, 3, 5, 15 der Oberrichtung und 15 der Unterrich-

weiterung des Motivs bei der dritten Wiederkehr, mit der eine stärkere harmonische Entwicklung Hand in Hand geht (chromatische Durchgänge gesellen sich zu den anderen Mitteln).

Die trotzige Geigenfigur zu Beginn der ersten Szene und später oft:

(Isolde: „Wer wagt mich zu höhnen?")

60.



ist auch wesentlich chromatisch, wenn wir die verborgene Zweistimmigkeit herausholen:

61.



Die Oberstimme durchläuft also chromatisch fast eine ganze Oktav.

Hierher gehören auch die chromatischen Gegenstimmen zu den oben (S. 71) erwähnten einstimmigen Melodien aus demselben Drama. So zum Seemannslied:

62.



---

tung" aus dem Stamme *E*, sucht somit leiterfremde Töne durch Ableitung aus den Kombinationstönen eines Stammklangs (also physikalisch) zu erklären. — Auch in O. Bies beachtenswertem Aufsatz über „das Moderne in der Musik" (Westermanns Illustr. Dtsche. Monatsh. Braunschweig 1895. S. 615ff.) wird das „Tristansche Sehnsuchtsmotiv" herangezogen. Seither noch öfter.

und zur Hirtenweise (Terzenchromatik, rhythmisch ineinandergreifend):

63.



Hat hier die Chromatik den schmerzlichen Untergrund zur „traurigen Weise“ abzugeben, so zeigt das folgende Beispiel, welchen Grades von Wohllaut und Anmut diese Art der Stimmführung fähig ist. Es ist eine Überleitungsstelle in Max Regers Burleske op. 58 Nr. 3[1]).

64.



1) Leipzig, B. Senff. Aus dem vierhändigen Satz hier zusammengezogen.

Andere Beispiele chromatischer Ausfeilung des Stimmengewebes haben wir schon früher berührt, so die Stelle bei Février (S. 62) und die neue Fassung der Sirenenmusik aus „Tannhäuser“ (S. 46 f.). Bei der Wiederholung ihres Rufes aus der Ferne in *C* läßt Wagner unter einer Subdominantharmonie mit herabalterierter Terz ein Baß-*G* *ppp* erklingen, also die Dominante, was von eigenartig zauberischer Wirkung ist. Dann bleibt dieses *G* orgelpunktartig zu dem Weiteren liegen, wie schon oben (S. 49) angedeutet worden.

Die ästhetische Funktion des Orgelpunktes ist in diesem Falle leicht zu ersehen. Ihm obliegt, die zerstreuten Harmonien auf eine Einheit zurückzuführen und damit dort, wo es der Ausdruck verlangt, eine Milderung, Verschleierung der harmonischen Kühnheiten zu erzielen. Dies ergibt von selbst seine besondere Bedeutung für die neue Kunst. Nehmen wir hierzu noch die Bewegung der Stimmen in einer Richtung, so finden wir

VIII.

Häufiges Auftreten orgelpunktartiger Bildungen und größere Freiheit in der Parallelbewegung.

Ein lehrreiches Beispiel entnehme ich wieder jenem Etüdenwerke von Liszt, das in seinen drei Ausgaben schon früher unserer Untersuchung gedient hat. Die Fassung *A* (op. 1) hat als Nr. 7 eine Nachschlagübung in *Es*. Ein einziges Thema, auf beide Hände verteilt, mit schwacher Andeutung eines liegenden Basses, beherrscht die nur 39 Takte umfassende Komposition, in welcher manches formell Modulatorische, auch Lückenbüßer und am Schluß eine unmotivierte Triller- und Läuferkette angebracht ist.

Aus diesem unscheinbaren Keim ist durch eine wahrhaft geniale Umgestaltung die Etüde erwachsen, die als Nr. 11 in Ausgabe *B* und *C* aufgenommen ist. Als Tonart ist nun das

träumerische *Des*dur gewählt und das Hauptzeitmaß verlangsamt von Allegretto (*A*) zu Lento assai (*B*), wieder gemildert in Andantino (*C*).

C hat einen programmartigen Titel „Harmonies du soir". Dieser fehlt zwar in *B*; daß ihm aber schon hier ein bestimmter Eindruck vorschwebte, läßt das Wort „cloches" erkennen, das den ersten Baßtönen beigesetzt ist.

Diese nur rhythmische Baßfigur, zunächst auf der Dominante der Tonart,



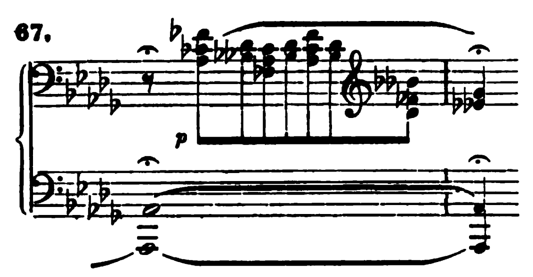
wird motivisch verwendet. Dementsprechend ist in *C* die rhythmische Änderung in



ausnahmslos durchgeführt. Liszt ist also von der konkreten Vorstellung regelmäßig anschlagender Glocken (Abendläuten) abgekommen, die Bezeichnung findet sich auch in *C* nicht mehr vor. Es war ihm eben, nachdem er einmal den allgemeinen Ausdruck für die Stimmung gefunden und als Titel gesetzt hatte, nicht mehr darum zu tun, schildernde Einzelheiten zu geben, sondern er konnte nun das Ganze in einen abstrakteren Stimmungsbereich emporheben.

Mit kühnen und doch ungemein zarten Harmonien fällt im zweiten Takt die rechte Hand ein:

67.



Harmonisch dient also die Dominante als Orgelpunkt, und zwar durch sieben (*B*) oder neun (*C*) Takte; die Erweiterung in *C* vermeidet den für das moderne Ohr zu gewöhnlichen Klang der leittonartigen Alteration der Sekund:

68.

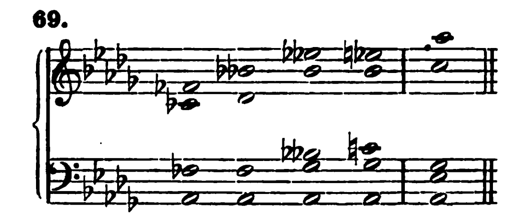


In den ersten Takten sind die Harmonien der rechten Hand in *B* und *C* gleich; sie bewegen sich in Takt 2 bis 4 ausschließlich in den Hauptdreiklängen von *Bb* und zwar nach dem Schema

— *V I V I V I I* | *IV*
— *I IV I IV I IV IV* |

Dann folgen drei Akkorde von *Des* mit *bb* als Alteration der Sext, dann in Ausgabe *C* folgende Halbkadenz:

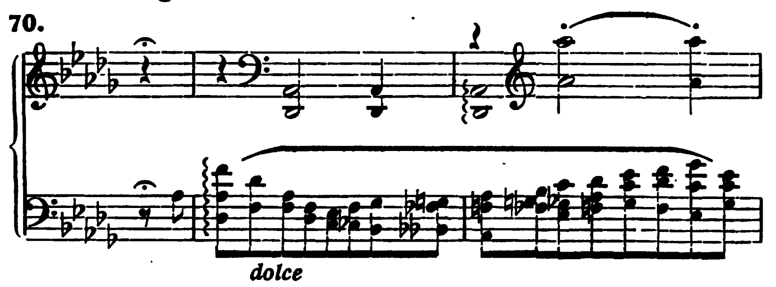
69.



wobei also im dritten Akkord das *eses* von der Tonart *Bb* umgedeutet wird als Alteration der zweiten Stufe der Haupttonart *Des.*

Nun tritt das Thema aus *A* ein, jedoch in *B* und *C* von der linken Hand gespielt, während die rechte Hand auf Tonika und Quint einen Orgelpunkt in der Rhythmik des Anfangstaktes gibt. Das Nachschlagen entfällt hierdurch gänzlich. Dem Übelstand in *B*, hervorgerufen durch vierstimmigen Satz des Themas in der linken Hand, wodurch der tiefe Klavierklang zu dick wird, ist in *C* abgeholfen, der Satz ist nur 2- bis 3stimmig:

70.



Durch sechs Takte bleibt die Melodie von *A* samt der Schlußwendung nach der Dominante unverändert. Während sich aber in *A* eine ziemlich altbekannte Sequenz anschließt, die wieder gleich zum Thema zurückführt, haben *B* und *C* die Sequenz sowohl harmonisch verfeinert, als auch mit einer Weiterbildung versehen. Die Verfeinerung besteht in der Veränderung des ersten der beiden Sequenzakkorde. Man vergleiche *A* (hier schon in die Tonart von *B* und *C* transponiert):

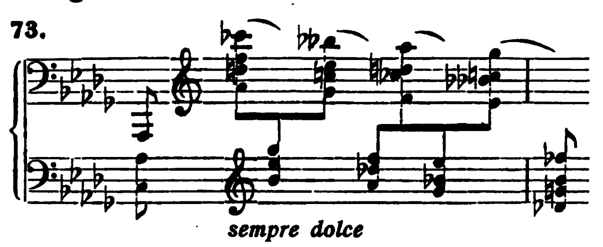
71.



mit *B*:



Die einfache Erhöhung eines Akkordtons um eine halbe Stufe (wodurch der Dreiklang einem Septakkord Platz macht) verändert völlig den Ausdruck der Stelle. Weitere Veränderungen bringt *C*:



Zunächst werden die Septakkorde durch den vierten Ton ergänzt, dann aber der Gang nur in der tieferen, klangreicheren Oktav belassen, dies zu dem Zwecke, um die Akkorde abwechselnd beiden Händen zuteilen zu können; der damit erzielte Wechsel der Anschlagfarbe, von zarter Wirkung, ist einer der feinen Züge des vollendeten Meisters.

Die Weiterbildung, durch welche sich hier *B* und *C* von *A* unterscheiden, wird im nächsten Takte geboten: harmonisch durchweg auf dem schon angeschlagenen verminderten Septakkord verharrend, gibt sie melodisch die Zerlegung eben dieses Akkordes nur mit dem von *g* zurückalterierten *ges*:



Aus diesem Umriß (als Motiv *a*) formt Liszt später einen zu einem Satz sich erweiternden Gedanken.

Zugleich bildet die Phrase mit dem folgenden *As*-Akkord eine Art Unterdominantkadenz mit gleichzeitig festgehaltenem *As* als Orgelpunkt (dieser wohl auch unter den Takt, Notenbeispiel 73 hinzuzudenken). Der Orgelpunkt setzt sich weiter fort, wenn er auch durch zwei Takte als *gis* geschrieben wird. Liszt hat sich hier zu gunsten leichterer Lesbarkeit eine orthographische Freiheit erlaubt, da von einer wirklichen Enharmonik keine Rede ist. Die Figur taucht in den Baß hinab und führt, gestützt durch volle Dominantseptakkorde, der rechten Hand



in *B* mit wachsender Stärke zum Hauptthema (un poco animato) zurück. Dieses wird nun voll- und weitgriffig mit beiden Händen genommen, mit dem bei jedem Achtel angeschlagenen *Des* als Orgelpunkt. Die rhythmische Form des Nachschlagens ist jetzt aus Lesart *A* aufgenommen.

Die Schlußwendung bringt jetzt *Ces* statt *As*, das *Ces* wird umgedeutet als *H*, bei welcher Tonart es einige Zeit verbleibt. Vorgezeichnet ist nur *E*, um wohl schon die Tonart des später erscheinenden Seitensatzes anzudeuten.

Die Verwendung des Motivs *a* ist der früheren nachgebildet, nur entfällt beim Hinabsteigen in den Baß die Akkordfüllung und statt anzuschwellen nimmt der Gang an Stärke ab bis zu *ppp* una corda, mit welcher Bezeichnung die folgende neue Verwendung des Motivs *a* bedacht ist. Diese neue Verwendung hat regelmäßige viertaktige Abschnitte mit einer edlen, kühnen Steigerung im zweiten Teil (besonders bemerke man den Ton *g* als Tiefalteration, der in der zweiten Anwendung fast wie ein freier chromatischer Vorhalt wirkt).

Die *H*-Kadenz wird sodann als Halbkadenz von *E* aufge-

faßt und nach einer längeren freien Haltpause tritt der Seitensatz in dieser Tonart ein.

Liszt dürfte sich bewußt gewesen sein, daß die Bildung dieses Seitensatzes besonders in seinen italianisierenden Kadenzen das Gepräge des nachklassischen Stils aufweist. Er gibt daher in *B* eine reicher ausgedachte Begleitung



mit der ausdrücklichen Mahnung, die Rhythmen der Begleitung in der rechten und linken Hand gut auseinanderzuhalten.

Davon ist er jedoch in *C* wieder zurückgekommen, wohl deshalb, weil die spätere Wiederkehr dieses Satzes im vollen *ff* ebenfalls die Triolenbegleitung benutzt, wodurch dem Grundsatz der Abwechslung in den Mitteln nicht Rechnung getragen wäre. Dagegen ist eine harfenartige Akkordbegleitung eingesetzt, die, mit entsprechender Zartheit vorgetragen, der Melodie einen eigenartigen Reiz verleihen kann. Ich setze auch diese Lesart her, um die feilende Tätigkeit des Meisters, nicht zu-

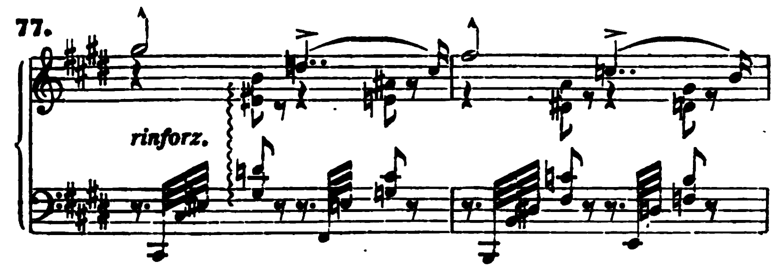
letzt auch im vorhergehenden Überleitungstakt, zu beleuchten. Auch graphisch ist die Ausgabe *C* viel gereinigter:



Nun folgt in *B* und *C* ein mit dem Motiv *a* in der zweiten (liedmäßigen) Gestalt eingeleiteter Durchführungssatz, der bei beiden Lesarten zur *fff*-Wiederholung des Seitensatzes in der Haupttonart *Des* führt. Während jedoch *B* 48 Takte lang die Entwicklung unter Hereinziehung des aus *A* überkommenen Hauptthemas fortführt, hat Liszt für die dritte Ausgabe mit energischem Schnitt die überwuchernden Stellen entfernt und in nur 18 Takten den Satz ganz aus dem Motiv *a* bestritten und zum Seitensatz geführt. Hierbei läßt sich nicht läugnen, daß in der Anwendung der Begleitmotive *B* eine größere Folgerichtigkeit aufweist als *C*, während dieses sich in kühnem Zug über Pedanterien in der Zeichnung hinwegsetzt.

Eine harmonisch für Auge und Ohr sehr kühne Stelle bieten die Takte des Seitensatzes

77.



in der Umformung bei dessen Wiederkehr in *C*. (Der Unterschied von *B*, so lehrreich er vom Standpunkt des Klaviersatzes ist, mag hier als harmonisch belanglos unerörtert bleiben):

78.



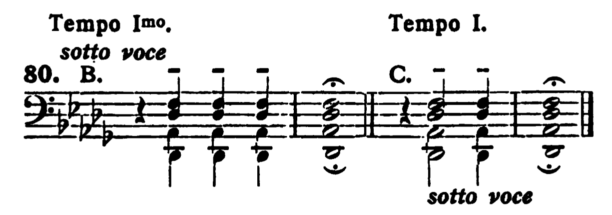
Ob das *es* im letzten Achtel des zweiten Taktes der rechten Hand nicht mit einem 𝄫 versehen sein soll, um von dem *d* enharmonisch-diatonisch (nicht chromatisch) zu *des* hinüberzuleiten? Ich möchte diese Ansicht vertreten.

Nun folgen ebenfalls im Hauptton *Des* Più animato zehn Takte der liedmäßigen Form des Motivs *a*, jedoch statt kadenziert weitergeführt unter Wiederaufnahme der beim ersten Auftreten dieser Form verwendeten Begleitfigur auf- und abrollender Sechzehntel,



deren je gemeinsame vierte und fünfte, sowie achte und erste Note in *C* gebunden ist, was die Figur gegen *B* rhythmisch reizvoller gestaltet; die Stelle erhält etwas schwebendes, im Nebel verschwimmendes (Harmonies du soir!).

Diesmal dient sie als verbindender Kitt für die nacheinander kurz angedeuteten drei Hauptthemen, wobei sie gleich beim Seitensatz die Tonika *Des* ergreift und nicht mehr verläßt. Im wesentlichen erscheinen auf diesem Orgelpunkt die früheren alterierten Harmonien (*Bb*) angewendet auf das Hauptthema (aus *A*), das langsam aufsteigend bei fortwährendem Abnehmen an Stärke zuletzt in der ursprünglichen Harmonie, aber in der Vergrößerung (ohne Sechzehntelbegleitung) auftritt und zu einem zarten Dominantschluß führt. Dieser endlich klingt in das fast vergessene rhythmische Baßmotiv (s. oben S. 81 und Notenbeispiel 65 und 70) aus, folgerichtig verschieden in *B* und *C*:



Auf die Verwendung des Orgelpunktes zurückkommend, fanden wir ihn zu Beginn und am Schluß in hervorragender

Weise verwendet, technisch, um entlegene Harmonien zu binden, ideell, um dem träumerischen Ausdruck des Vorwurfs gerecht zu werden.

Zwei weitere kurze Beispiele, die auch sonst für die neue Kunst bezeichnend sind, entnehme ich R. Wagners „Meistersingern“:

(Eva: „Ohne Gnade? Wie?
Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh?“ Part. S. 210.)

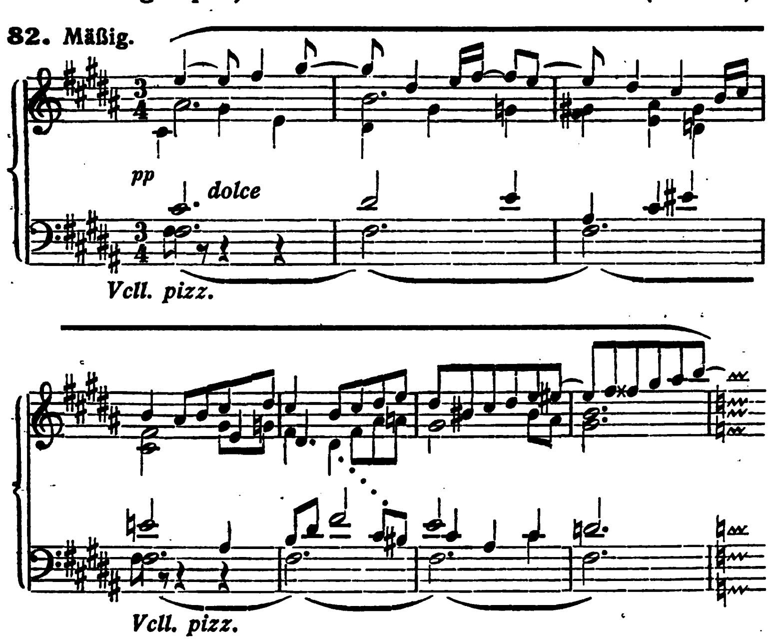
81.





Hier haben wir neben dem beharrlichen Baßton (in einfacher Synkopierung) die uns bekannte stufenweise Chromatik, bemerkenswerte, wenn auch nicht schroffe Vorhalte und Wechselnoten. Außerdem sehen wir, was später noch auszuführen sein wird, die Verzierung im achten Takt ausgeschrieben.

Bekannter ist das auf der liegenden Dominant aufgebaute fünfstimmige Spiel, Ende der 5. Szene des 2. Akts (S. 236f.):



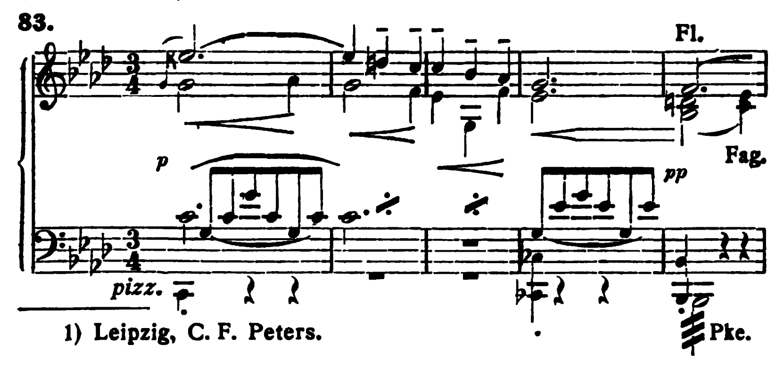
Hierbei möchte ich die gleichmäßige Instrumentation dieses Sätzchens hervorheben:

Stimme:	legato		tremolo	
1	1. Klarinette	a	1. Geigen geteilt	in der höheren Oktav.
2	2. Klarinette	b	1. Geigen geteilt	
3	3. Horn	a	2. Geigen geteilt	
4	1. Fagott	b	2. Geigen geteilt	
OP 5	4. Horn	Bratschen.		

Eine der bemerkenswertesten Orgelpunktbildungen in symphonischen Werken unserer Zeit ist der große Orgelpunkt auf *E* in Richard Straußens Tondichtung „Also sprach Zarathustra", der zugleich den Höhepunkt des ganzen Werkes darstellt. Ausgedehnte Orgelpunkte sind endlich im Verein mit fast ausschließlich chromatischer Melodik das Hauptrüstzeug des Streichquartetts op. 13 von K. Ansorge.

Es ist kein Zweifel, daß die Chromatik die der neuen Kunst ebenfalls eigentümliche Freiheit der Parallelbewegung fördert (vgl. oben S. 79 die Stelle bei Max Reger). Aber auch bei diatonischer Stimmführung werden manche Bedenken fallen gelassen. So werden Quintenfolgen, die man früher etwa nur bei Halbtonfortschreitungen anwendete, nun in der verschiedensten Art zugelassen. Ein kleines, aber bezeichnendes Beispiel aus dem Scherzo (II. 3.) der fünften Symphonie von Gustav Mahler[1]) möge diese Betrachtung schließen (Part. S. 139):

83.



1) Leipzig, C. F. Peters.

Das Horn hat die 2. (Haupt-)Stimme, den Sopran darüber die Geigen, die Achtelfigur ist einer Klarinette zugeteilt, hierzu Violoncelle und Bässe.

Außer der Quintenparallele im 2. Takt hat auch die ganze Bewegung vom 4. zum 5. Takt, wo allerdings die Instrumente wechseln, Quintencharakter. Ein weiteres Beispiel diatonischer Parallelbewegung bietet das Wiegenlied in der Symphonia domestica von R. Strauß (s. unten S. 99).

Es bleibt nur noch vom freien Satz:

IX.

Die Verwendung akkordfremder Töne, insbesondere der Wechselnote, in den Nebenstimmen.

Diese Töne verhalten sich naturgemäß spröder, weniger anschmiegsam, als die Akkordtöne selbst und beanspruchen daher von dem Gehör eigens erfaßt zu werden, wodurch sie wieder das Gewicht, die Bedeutung der betreffenden Nebenstimme erhöhen.

Auch hier mag uns wieder Franz Liszt, der bedeutendste Vorkämpfer für die neue Technik, ein anziehendes Beispiel liefern. Es ist der Reihe von Klavierstücken entnommen, die der Meister später unter dem Titel „Années de pélerinage" in drei Folgen vereinigt hat[1]). Die zweite Folge enthält Stücke, die wohl schon dem Aufenthalt Liszts in Italien während der Jahre 1837 bis 1840 ihre Entstehung oder Anregung verdanken, aber später neu durchgesehen und 1858 als „Deuxième année. Italie" herausgegeben wurden. Das erste Stück dieser Folge ist „Sposalizio" betitelt. Das Rafaelsche Bild dieses Namens, die Trauung Josefs und Marias darstellend, dient

1) Mainz, B. Schotts Söhne. Erste Folge: Pélerinages de Suisse 1855. Dritte Folge 1883.

dem Stück als Vorwurf und ist auch als Titellithographie beigegeben[1]).

„Sposalizio" nun ist trotz seiner äußerlich sehr einfachen Verhältnisse in der einen Richtung doch charakteristisch für die neue Kunst, daß es die akkordfremden Töne mit großer Freiheit auch in begleitenden Stimmen verwendet[2]).

Ein gangartiges Motiv (*a*) zieht sich durch die ganze Komposition, das schon in sich nicht den Charakter einer ausgesprochenen Harmonik trägt, vielmehr als einstimmig erfunden anzusehen ist. Ihm gesellt sich im dritten Takt ein zweites Motiv (*b*) zu mit einem Vorhalt, dessen Auflösung erst im nächsten Takt nach Unterbrechung durch Pausen erfolgt:

84. *Andante.*



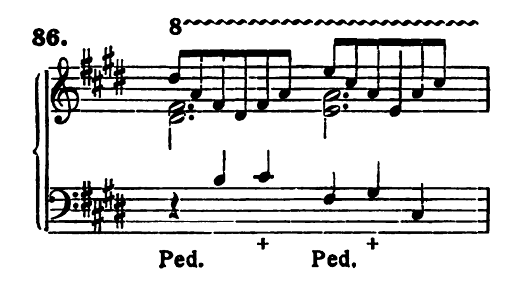
Später tritt *a* mit überlegter Harmonie (in Akkordbrechung) auf; zu diesem Zwecke wird es zum Teil verändert,

1) Vgl. „Zur Trauung" Geistliche Vermählungsmusik für Orgel oder Harmonium (mit Gesang nach Belieben) [1890] Leipzig, Breitkopf & Härtel.

2) Diese Art Polyphonie hat die neuere Klaviertechnik wesentlich beeinflußt.



stets aber durch Bestimmung einiger Motivtöne als Wechselnoten für diese Harmonisierung erst zugänglich gemacht:



In dieser Art wird eine Steigerung in Zeitmaß und Stärke herausgebracht, die zu einer Vergrößerung und Verkürzung des Motivs ohne Harmonie *ff* C und damit zum Ruhepunkt auf der Tonika *E* führt.

Nun läßt sich das Motiv *b* liedmäßig an mit Ausfüllung der Einschnitte (Zäsuren) durch die ersten drei Noten des Motivs *a*, rhythmisch angepaßt an *b*.

Diesem liedmäßigen Satz in *E* reiht sich ein Seitensatz in *G* an.



Auch hier tritt in die Melodieeinschnitte das Motiv *a* ein, nicht verkürzt, aber wieder harmonisch entsprechend verändert.

Es bildet sich dann eine reizvolle Übergangsstelle:



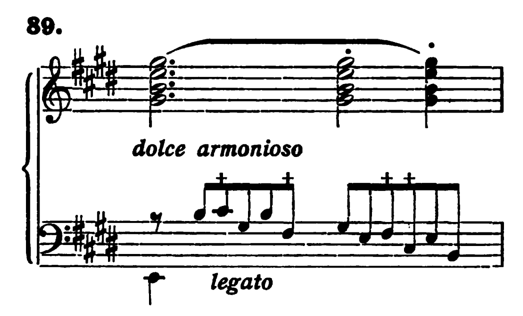
Wiederholt von *Des* nach der Haupttonart *E*.

Man beobachte die chromatische Folge $\frac{as\ g\ ges}{f\ e\ es}$, von der die mittlere Terz als Durchgang oder Vorhalt (je nach dem

metrischen Gewicht, das dem vierten Viertel im $^6/_4$ Takt zuerkannt wird) eine übermäßige Oktav mit dem Akkordton *ges* ergibt.

Zugleich bemerke man die Veränderung von *a*, indem es zum vierten Ton auf- statt absteigt. In dieser Form zu einer Sequenz auf verminderten Septharmonien benützt, und nach Erklingen des Motivs *b* in vollen Griffen und *ff* gleitet *a* in einem Quasi Allegretto mosso zu Achteln verkleinert aus der Höhe in die Tiefe, um dort eine rhythmisch lebhafte Nebenstimme zu dem gehaltenen Seitensatz (oben Notenbeispiel 87, jetzt in *E*) zu bilden. Es ist also eine motivische Begleitung mit akkordfremden Tönen:

89.



Wollte man die Figur zerlegen, was hier wegen der motivischen Bedeutung gewaltsam wäre, so würde der Charakter der akkordfremden Töne einigermaßen gemildert, die beiden *fis* z. B. gewöhnliche Durchgangs- statt Wechselnoten:

$\overline{(e)}$ $\overline{cis}$ *h* *gis* *fis* *e*
h *gis* *fis* *e* *cis* *H.*

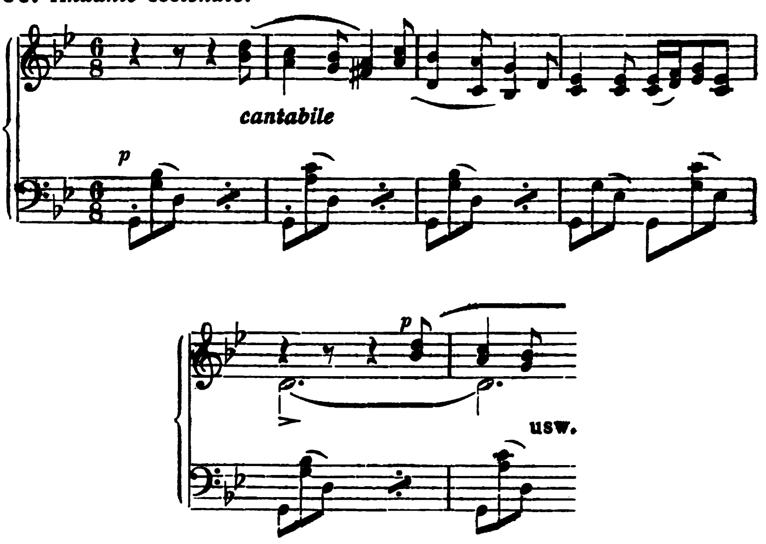
Der Gesang ertönt sodann in höherer Oktav und auch das Gegenmotiv wird wuchtig in Oktaven geführt, bis es endlich auf dem $^6_4$ *Cis* ganz die Oberhand gewinnt und durch vier Oktaven in die Tiefe stürzt, zuletzt sich breit in Vierteln auslegend bis zum *Gis*, auf dem sich dann das Motiv *b* in der liedmäßigen Form *fff* aufbaut, um dolce und rit. il tempo

wiederholt zu werden. Schließlich klingen alle drei Motive in anmutiger Mischung, wenn auch zum Teil unvollständig oder gar nur rhythmisch angedeutet im Adagio *ppp* aus.

Es möge mir gestattet sein, aus der symphonischen Musik der neuesten Zeit ein ungemein lehrreiches Beispiel für eine mit akkordfremden, insbesondere auch Wechselnoten ausgestattete Nebenstimme beizubringen. Wenn ich dazu ein älteres thematisches Vorbild heranziehe, so geschieht es nicht, um den modernen Meister als Entlehner hinzustellen, denn die selbständige Weiterführung gestaltet sich eher zu einem Triumphe für ihn, sondern um den Gegensatz zwischen älterer und neuerer Schreibweise, vermengt allerdings mit dem Gegensatz von Klavier- und Orchesterschreibart aufzuzeigen.

Unter Mendelssohns Liedern ohne Worte findet sich als Nr. 6 von op. 19 ein „Venetianisches Gondellied“, das vom 7. Takt an lautet:

90. *Andante sostenuto.*



Ein Abschnitt in der Symphonia domestica (op. 53) von Rich. Strauß[1]) ist als „Wiegenlied“ bezeichnet. Es beginnt (kleine Part. S. 35):





Stimmen auch die ersten zwei Takte im Gedanken, in der Harmonisierung, ja sogar in der Tonart genau überein, (selbst bis zu der dem „cantabile“ entsprechenden Vorschrift „singend“), so daß eine Absicht der Herübernahme nicht ausgeschlossen erscheint, so ist doch die Weiterbildung eine völlig andere. Mendelssohn verharrt in Moll mit abwärtssteigender Melodie (das schwermütige des Gondelgesangs kennzeichnend), Strauß dagegen läßt den Gesang einen hohen Aufschwung nehmen zugleich mit der Wendung nach dem parallelen Dur, gleichsam als ein froher Blick in die Zukunft des Kindes.

1) Berlin, Ed. Bote & G. Bock.

Uns hat hier die von der Oboe d'amore, einem Fagott und den Bratschen ausgeführte, also gegenüber den melodieführenden Klarinetten sehr stark bedachte Nebenstimme zu beschäftigen. Ihre rhythmische und harmonische Selbständigkeit ist gleich groß. Von den vielen, wenn auch kurzen Wechselnoten fällt wohl das *a* zu Beginn am meisten auf. Es ist, als setze eine Melodie in der *D*-Tonalität mit dem bekannten volkstümlichen Quartschritt ein, und richtig! so ists auch gemeint; wir haben das Thema des Kindes vor uns, das in geistreicher Weise der Hauptmelodie beigesellt ist.

Die Führung der Sopran- und Baßstimme vom 4. zum 5. Takt, dann der Oberstimmen zu der von einem Horn vorgetragenen tieferen Gegenstimme im 5. Takt lassen uns auch die freiere Parallelbewegung in der neuen Kunst ersehen (s. o. S. 93).

Wenden wir unsern Blick von diesen Werken eines freien Satzes zum strengen Satz und fragen wir nach dessen Verhältnis zu der neuen Kunst, so wird auf die beiden Erscheinungen Bedacht zu nehmen sein, in denen der strenge Satz gipfelt: die Fuge (nach der neueren Wortbedeutung) und die kanonische Nachahmung.

Hat die Zeit J. S. Bachs die Fugenform unbedingt bevorzugt, und kann man in der Zeit der Wiener Klassiker eine ziemlich gleichmäßige Anwendung beider Formen bemerken, so gilt für unsere neue Kunst der Grundsatz

X.

Der Kanon hat die Oberherrschaft erlangt, die Fuge als selbständige Form der lebendigen Kunst ist verschwunden, der fugierte Satz tritt nur ausnahmsweise (zur Erzielung bestimmter Wirkungen) auf.

Ein Werk soll hier Erwähnung finden, nicht wegen seines inneren Wertes, sondern weil es eine Phase dieses Umschwungs

deutlich aufzeigt. Es sind dies die „Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs. En deux parties. Aus dem Nachlasse des Komponisten August Alexander Klengel (1783 bis 1852) von Moriz Hauptmann 1854 herausgegeben und mit einer Vorrede versehen“ 1).

Schon der Titel zeigt, daß für die Anlage das „Wohltemperierte Klavier“ als Vorbild gedient hat. Hinter diesem steht es allerdings an Kraft der Erfindung und Energie der Durchführung weit zurück, ist aber immerhin ein Denkmal deutschen Fleißes in der Kleinkunst. Bezeichnend für uns ist der formale Unterschied. Statt der Bachschen Präludien mit freien Nachahmungen bringt Klengel strenge Kanonformen in allen erdenklichen Zusammensetzungen teils mit, teils ohne Hinzutritt einer freien Stimme.

Im Ausdruck sowohl, wie in der Technik gehören sie nicht der neuen Kunst an, ja nicht einmal jener ihnen zeitgenössischen Zwischenstufe, deren Vertreter wie Chopin, Schumann u. a. die neue Kunst vorbereiten halfen. Das zeigt sich am deutlichsten an dem 17. Kanon des zweiten Teils (Cromatico ed enarmonico, alla Quinta e Seconda), der trotz dieser chromatischen und enharmonischen Führung durchaus in einer weichlichen, nachklassischen Art wirkt 2).

Wenn trotzdem und mit Recht die Kanons der Sammlung von Hauptmann über die Fugen gestellt werden, so sehen wir hier bei äußerlich gleicher Rücksichtnahme doch das Anzeichen eines Umschwungs zu gunsten der Kanonform, der sich heute vollends vollzogen hat.

Die wissenschaftliche Begründung dieser Tatsache wäre eine würdige Aufgabe für die zur Psychologie der Tonkunst erweiterte Tonpsychologie.

---

1) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

2) Auch die französische Fassung des Titels gibt Zeugnis für den rückständigen Geschmack jener Zeit, der selbst die Bachsche im deutschen Fühlen voraus war.

Unsere Instrumentalklassiker haben schon die Fesseln der Fuge gesprengt, sie schreiben sie, mit Beethoven zu reden, tantôt libre, tantôt recherchée. Die nachklassische Zeit hat im Oratorium die Vokalfuge weitergeschleppt. Auch hier wird sie jetzt fallen gelassen.[1])

Wir müssen annehmen, daß die Fuge als selbständige Musikform ihre zeugende Kraft erschöpft hat. Sie ist heute vor allem eine Übungsform für den Schüler im kontrapunktisch-nachahmenden Satz[2]).

Als Beispiel eines fugierten Satzes, bei dem die Form nicht Selbstzweck ist, sondern sich als Teil einem größeren Ganzen einordnet, sei die fugierte Stelle aus Liszts Sonate für Klavier näher betrachtet[3]). Als Thema dient das erste

1) Man sehe Edgar Tinels „Franciscus" (Leipzig, Breitkopf und Härtel), wo die Gelegenheit zu einer schulmäßigen Schlußfuge nicht benützt wurde.

2) Findet sich trotzdem hie und da in einem neueren Werke eine Fuge, wie in Eugen d'Albert's Klaviersonate op. 10 (Berlin, Bote & Bock) oder bei Max Reger, so ist ein Zurückgreifen auf ältere Stilart unverkennbar, wie wenn etwa in einer modernen Suite eine Allemande oder Gigue verwendet wird (d'Albert op. 1). Selbständig veröffentlichte Fugen, z. B. Anatol Liadows Deux Fugues pour Piano op. 41 (Leipzig, M. P. Belaïeff) tragen den Stempel des Schulmäßigen an der Stirne. Aus ihnen wäre nicht zu ersehen, welch hohen Grad technischer Fertigkeit sich gerade die jungrussische Schule tatsächlich erworben hat. Noch weniger können einzelne fugierte Durchführungen im Rahmen größerer Werke zu ganz bestimmten Ausdruckszwecken das hier Gesagte entkräften und wenn R. Strauß („Also sprach Zarathustra") die Wissenschaft mit einem fugierten Satz einführt, so ist dies geradezu eine glänzende Bestätigung für die Verweisung dieser Kunstform ins theoretische Gebiet.

3) *H*moll; Robert Schumann gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vgl. Lina Ramann, Franz Liszt als Künstler und Mensch. (Leipzig 1880—1894, Breitkopf & Härtel, Bd. II, Abt. 2, S. 341), der dort gebrauchte Ausdruck Fuge ist daher in einschränkendem Sinne zu nehmen; als Tonart ist *B*moll statt *Des*dur zu setzen; auch bildet das Fugato nicht den „Übergang zum Wiederholungs- und Schlußteil", sondern steht schon im Rahmen der Wiederholung selbst.

Thema der Sonate, eine halbe Stufe tiefer gesetzt. Statt der ersten 17 Takte des Allegro energico in *h*moll zu Beginn des Werkes stehen hier 63 Takte, die in frei fugierten Einsätzen von *B*moll aus modulatorisch so geführt sind, daß der 64. Takt gleich jenem 18. in der Haupttonart eintreten kann.

Trotz der strengeren Führung ist der Satz durchaus modern. Die Vorhalte der Hauptstimme und die Chromatik des Gegensatzes tragen hierzu das meiste bei. Man sehe Takt 11 ff.:

92. *Allegro energico.*



Freiheiten weist schon die erste Durchführung auf: die vierte Stimme bringt die Antwort nicht mehr auf der ursprünglichen Tonstufe; ferner läßt sie sie plötzlich um zwei Oktaven tiefer fortsetzen, wozu schon der erste Teil des

Themas und eine Engführung des zweiten Teiles erklingen, was schulmäßig noch nicht in den Rahmen der ersten Durchführung gehört.

Dann folgt nach kurzem Zwischenspiel nur noch der Ansatz zu einer zweiten Durchführung, allerdings ein sehr kunstvoller Ansatz, gebildet aus dem ersten Teil des Themas und zwar für die linke Hand: in der Umkehrung aber rhythmisch ursprünglich, für die rechte Hand: gerade aber rhythmisch verändert und gekürzt.

93.



Die Stimmführung verliert sich dann in einen absteigenden Unisonogang, der zu Takt 18 des ersten Allegro zurückführt.

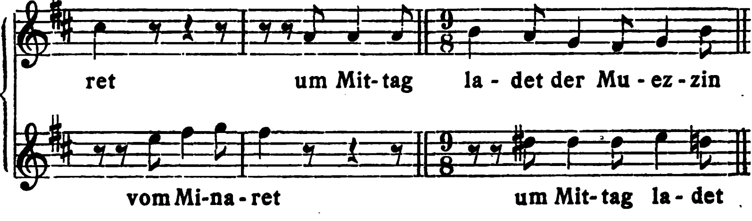
Es mag noch bemerkt werden, daß gerade zu Zwecken humoristischen Ausdrucks fugierte Einsätze verhältnismäßig häufiger zur Verwendung kommen.

Die Vorliebe der neuen Kunst zur Kanonform, also die positive Seite unseres Satzes, will ich an einem großen Beispiel zeigen. Das Beispiel möchte schlechthin Peter Cornelius

zu nennen sein, dessen Zugehörigkeit zur neuen Schule niemand läugnen wird, wie ja auch sein reiferes Alter schon in unsern Zeitraum fällt (1824—1874). Er hat jene strenge Kunstform auffallend oft betätigt, zunächst in mehreren großen Durchführungen in der komischen Oper „Der Barbier von Bagdad"[1]). Das Werk, 1858 beendet, wurde noch im selben Jahre unter Liszts Leitung in Weimar aufgeführt. Ihr unfreundliches Schicksal entschied für Liszt seinen Abschied von der Weimarer Stelle.

Die erste Anwendung des Kanon (von der Ouverture abgesehen) bringt die Szene, da Bostana dem Nureddin Nachricht gibt, wann er ihre Herrin Margiana sehen könne. Die kanonische Form dient hier zur Veranschaulichung, wie Nureddin die Worte der Vereinbarung stückweise nachspricht, um sie seinem Gedächtnisse einzuprägen:





1) In zwei Aufzügen. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

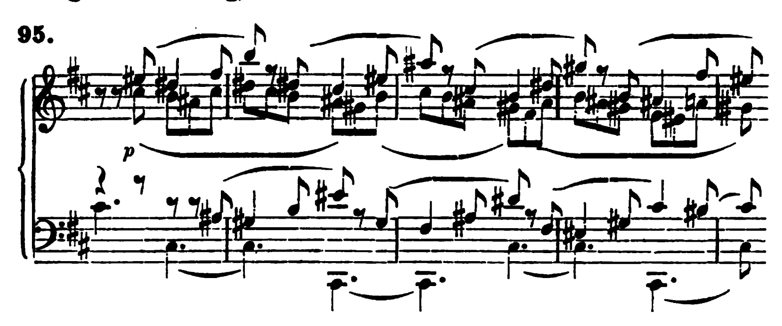


Und so fort durch 42 Takte.

Die Beantwortung geschieht in der Unterquint, was zur Folge hat, daß bei strengem Festhalten der Tonart eine Freiheit in der Behandlung der Intervalle eintreten muß, rein und übermäßig, groß und klein vertauscht werden.

Zum Schluß der Szene wird der kanonische Zwiegesang in *F*dur wiederholt. Das Motiv wird auch (in der Ouverture) zu noch engerer kanonischer Führung verwendet (mit halbtaktiger Auflösung):

95.



Die erste Szene des zweiten Aufzuges bietet eine zweite größere Anwendung der Kanonform. Es ist ein Dreigesang nach dem Muster des Quartetts aus „Fidelio": „Mir ist so wunderbar". Eine Stimme nach der andern singt die Hauptmelodie, die sich hier allerdings auf 64 Takte (wenn auch „schnell, lebhaft" zu nehmende $^2/_4$ Takte) erstreckt:

„Er kommt! O Wonne meiner Brust."

Hierzu bemerke man, daß jede der drei Personen (Mar-

giana, Bostana, der Kadi) erst auftritt, wenn ihre Gesangpartie beginnt.

Die Gegenstimme fügt sich gut ein, indem sie besonders die Zäsuren ausfüllt. Bei Eintritt der dritten Stimme wird die Gegenstimme nachahmend geführt, jedoch nicht streng, sondern nur rhythmisch vollständig, endlich ergibt sich ein Kanon der dritten mit der ersten Stimme nach zwei Takten einsetzend, im Einklang. Als Schluß ist eine homophone, ohne Orchesterbegleitung zu singende Stelle angefügt.

Wieder von mehr dramatischer Bedeutung ist die kanonische Nachahmung (ohne weitere Durchführung, also entsprechend einem Fugato im Verhältnis zur Fuge) in den Rufen der Muezzins von drei verschieden entfernten Türmen. Interessant sind sie nicht so sehr durch die Nachahmung als durch ihre der orientalischen sich annähernde Harmonik und Rhythmik.

Die achte Szene des zweiten Aufzugs endlich bringt die größte Entwicklung, die der Kanon wohl je in einem musikdramatischen Werk gefunden hat. Das Thema des Kanons tritt schon in der siebenten Szene im Orchesterbaß auf und ist an und für sich bemerkenswert durch eine kühne harmonische Ausweichung:

96. Ziemlich schnell.



Der Kadi beschuldigt den Barbier des versuchten Diebstahls, dieser jenen des Mordes. Allmählicher Zusammenlauf des Volkes. Dieser szenischen Steigerung gemäß wird das Thema auf immer breiterer Grundlage entwickelt.

Eine Tafel soll die Verwendung desselben in der achten Szene darstellen:

<table>
<tr><td>1) Der Kadi: f moll
2) Der Barbier: c moll, dazu
Der Kadi und Chor A } kontrapunktierend
3) Chor B: f moll mit harmonischer Füllung
Der Kadi, Der Barbier, Chor A } kontrapunktierend</td><td>} mit freier Sechzehntelbegleitung im Orchester</td></tr>
</table>

4) Chor *C*: *a* moll mit harmonischer Füllung.

Der Kadi und Chor *A*, Der Barbier und Chor *B* } kontrapunktierend, sich gegenseitig ablösend und rhythmisch nachahmend.

Nach einem Zwischensatz in fauxbourdonmäßigen Sextakkorden erscheint das Thema in:

5) Chor *D* und
Chor *C* kanonisch *f* moll in der Oktav mit Auflösung nach einem Takt, hierzu die beiden anderen Gruppen in gleicher Rhythmik abwechselnd kontrapunktierend wie zu 4).

6) Der Kadi, Der Barbier } Kanon *f* moll in der Terz (Untersext) mit Auflösung nach einem halben Takt.

Nach Wiederholung des Zwischensatzes:

7) Derselbe Kanon, in Oktavverdopplungen von sämtlichen Singstimmen und dem Orchester gebracht.

Hier ist das Thema zur höchsten Steigerung geführt, die Hartnäckigkeit, mit der es festgehalten wurde, entspricht trefflich dem Eigensinn, mit dem die Hauptpersonen der Szene an den eingebildeten Schreckenstaten festhalten.

Damit sind jedoch die kanonischen Nachahmungen der Oper noch nicht erschöpft. Selbst das Motiv, auf welches der langatmige Name des Barbiers gesungen wird, erscheint in der Ouverture, die im übrigen mit der Vergrößerung dieses Mo-

tivs, gleichsam einer Titelschrift in großen Lettern eingeleitet wird, in der Oktav kanonisch geführt:

97.



(Hier schließt sich unmittelbar die im Notenbeispiel 95 gebrachte Stelle an.)

Auch die Verwendung zweier Melodien nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes spielt in der Ouvertüre mehrfach eine Rolle.

Aber nicht blos in dieser Oper hat sich Cornelius technisch interessante Aufgaben gestellt, um sie mit Rücksicht auf den gewollten künstlerischen Ausdruck meisterhaft zu lösen, auch in andern Werken, insbesondere seinen Chorkompositionen, finden sich derartige Künste und wieder vor allem kanonische Einsätze und Durchführungen. So hat die doppelchörige Komposition „An den Sturmwind" (Gedicht von Fr. Rückert) aus op. 11 doppelt kanonische Einsätze, wenn auch ohne weitere Durchführung.

Ein durchgeführter Kanon dreier Frauenstimmen gegen drei Männerstimmen findet sich in dem sechsstimmigen Chor „Jugend, Rausch und Liebe" (Gedicht ebenfalls von Rückert) aus demselben Werk (erschienen 1871). Das Thema ist derart künstlich eingerichtet, daß es sowohl mit eintaktiger Auflösung (durch 10 Takte):

98. Munter bewegt, doch nicht zu schnell.





als mit halbtaktiger Auflösung (durch 30 Takte) in der Oktav nachgeahmt wird. In diesem Falle ist nicht nur der Hauptsatz durch 10 Takte wie oben, sondern auch ein Mittelsatz und die Wiederholung des Hauptsatzes kanonisch geführt. Hier gebe ich die Anfänge des Haupt- und Mittelsatzes in den führenden Stimmen:



Man bemerke den Wechsel des Einsatzes, oben Männerstimmen, unten die Frauenstimmen als führende Partie. Zweiter Sopran und Alt, zweiter Tenor und Baß vervollständigen die Harmonie und mildern hierbei gewisse Härten des strengen Satzes.

Es ist ein hübscher Zufall, daß Rückertsche Texte auch Schumann zur Vertonung in Kanonform veranlaßt haben[1]).

Ein Gegenstück zu diesen Kanons für Männerstimmen bilden die 13 Kanons für Frauenstimmen von Johannes Brahms[2]).

Wollen wir auch einen französischen Meister zu Wort kommen lassen, so möge uns nochmals Bizets Musik zur „Arlésienne" ein Beispiel liefern. Eines der Hauptthemen tritt nach vielgestaltiger instrumentaler Verarbeitung, in welcher es in der Ouvertüre und danach auch im ersten Satz der aus jener Musik gebildeten Suite erscheint, als Chor in kanonischer Form auf, vom Orchester im Einklang verstärkt:



1) Ritornelle von Fr. Rückert in kanonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang, op. 65. Dem Dichter in Verehrung zugeeignet.

2) Op. 113. Leipzig, C. F. Peters.



Da die Form des gesungenen Kanons (Rundkanon und Rätselkanon) in ein Alter hinaufreicht, da von der Fuge oder ihrem Hauptkern, der tonalen Nachahmung, noch durch Jahrhunderte keine Rede war, so sehen wir, wie die einfachere, natürlichere Form sich auch als bedeutend lebenskräftiger bewährt hat.

Kann so die Fuge als lebendige Form sich heute nicht mehr behaupten, so wird doch ihr Studium und ihre Übung für den Musiker stets eine vortreffliche Schule sein, eine strenge Zucht für die künstlerische Technik nach verschiedenen Seiten hin, wie etwa das Studium der alten Sprachen für den wissenschaftlichen Geist.

Dritter Abschnitt.

Neben der Harmonik steht als gleich wichtiges Element der Melodiebildung der musikalische Rhythmus. Er umfaßt zwei große Gebiete, die wir als Rhythmik im engeren Sinne oder Kleinrhythmik und als Rhythmik im Großen oder rhythmischen Bau einander gegenüberstellen möchten.

In beiden wird sich das Walten einer neuen Kunst gleichfalls bemerkbar machen.

Zunächst im Kleinrhythmus. Wir können diesen näher bezeichnen als Verhältnis der Tonwerte zu einander innerhalb eines Motivs mit Beziehung auf die metrisch-taktische Einteilung. Es ergeben sich sofort zwei Fälle: entweder, Rhythmus und Takt (Metrum) fallen wesentlich zusammen, oder der Rhythmus entwickelt seine Akzentordnung gegen die metrische.

In erster Beziehung finden wir

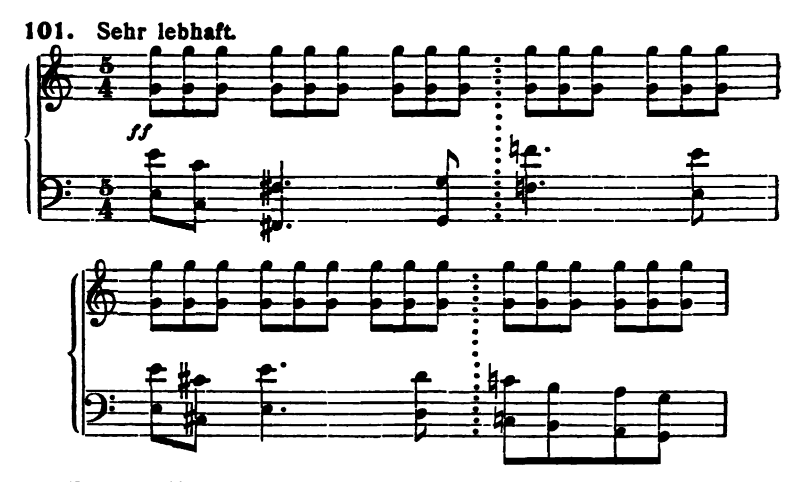
XI.

Der Taktwechsel innerhalb engerer Grenzen und die ihm verwandte Erscheinung der aus einem geraden und einem ungeraden Metrum zusammengesetzten Taktgattungen wird in der neuen Kunst teils neu geübt, teils wieder aufgenommen.

Als Ausdrucksmittel in der dramatischen Musik war der Taktwechsel schon zu Lullis Zeit beliebt. Er erhielt sich im sog. begleiteten Rezitativ, das übrigens in der klassischen Zeit ein spärliches Dasein fristete und hat erst in der neuesten

italienischen Opernschule und zum Teil in der programmatischen Instrumentalmusik wieder stärker aufzuleben begonnen. Von den Mischtaktarten ziehe ich ein berühmtes Beispiel an, die Stelle aus dem 3. Aufzug von „Tristan und Isolde“, wo durch den $^5/_4$ Takt ein Rhythmus gestaltet wird, der meisterhaft den krankhaft-ekstatischen Zustand Tristans bei dem Herannahen des Schiffes mit Isolde an Bord versinnlicht. R. Wagner zeichnet die Unterteilung in $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt (wichtig für die Betonung) durch punktierte Taktstriche an (Part. S. 389 ff.):

101. Sehr lebhaft.



Früher (S. 386) sehen wir freien Taktwechsel in einer Art Sprechgesang der Bässe („Kurwenal eilt fort. — Tristan in höchster Aufregung sich auf dem Lager mühend“).

102.





Das (seltenere) Beispiel eines $^7/_4$ Taktes bietet uns das Liebesduett im zweiten Aufzug des „Barbiers von Bagdad" („O holdes Bild in Engelsschöne") von Cornelius; jedoch sind die beiden Abschnitte getrennt geschrieben und es steht demgemäß $\mathbf{C}\,^3/_4$ vorgezeichnet.

Liegt bei diesem Ausdrucksmittel die Gefahr der Übersättigung nahe und wird sich deshalb seine Anwendung stets in gewissen Grenzen halten, so sind die aus einem Gegensatz von metrischem und rhythmischem Akzent hervorgegangenen Bildungen an und für sich von größerem Interesse, auch durch ihre Mannigfaltigkeit geeignet, dem musikalischen Ausdruck in unabsehbaren Arten dienstbar zu werden.

Diese Bildungen gliedern sich in Synkopen und Proportionen, je nachdem die Anordnung der Notenwerte die schlechten Taktteile hervorhebt, oder aber ein vom Metrum abweichendes Verhältnis der Notenwerte Platz greift. In letzterem Falle, bei den Proportionen[1]) können Taktteile einer anderen Messung unterzogen werden (so entsteht die Duole, Quartole usf. im dreizeitigen, Triole, Quintole, Sextole usf. im zweizeitigen Maß) oder die Taktteile bleiben zwar unverändert, sie ordnen sich aber (ideell, nicht im äußeren Bilde) einer anderen Taktgruppierung unter, so daß z. B. aus zwei

1) Diesen leider nicht mehr gebrauchten Ausdruck entlehne ich der mittelalterlichen Theorie, welche sich mit Vorliebe in Anlehnung an Boetius der mathematischen Seite der Musik widmete.

dreiteiligen Maßen drei zweiteilige entstehen, was als Hemiole den häufigsten Fall dieser Bildungen darstellt.

Wir sehen nun

XII.

Begünstigt die neue Kunst überhaupt Bildungen gegen den Takt, Synkopen und Proportionen, so ist ein besonderes Kennzeichen für sie die Verbindung beider Arten.

Wohl zeigen schon die Namen das hohe Alter der damit bezeichneten Bildungen an, nichtsdestoweniger wurde von ihnen durch Jahrhunderte hindurch ein sehr bescheidener Gebrauch gemacht. Nur die einfachsten Formen sowohl der Synkope, als der Proportion (tripla) wurden häufig verwendet. Eine stetig fortschreitende Entwicklung wird erst mit den Romantikern eingeleitet. Sie sind, wie in der Chromatik, dem stärkeren Reizungsmittel in der tonalen Welt, so in den antimetrischen Rhythmen als stärkerem Reizmittel in der Maß- und Akzentordnung, die Vorläufer der nunmehr frei schaltenden neuen Kunst. Insbesondere Schumann und Chopin haben hier vorgearbeitet. Man sehe die ohne taktisches Gegengewicht eingeführte Synkope in der Ouvertüre zu „Manfred" oder die gleichzeitigen verschiedenen Proportionen in Chopins Etüde in *F*moll, op. 25 Nr. 2:

103. *Presto. sempre legatissimo*

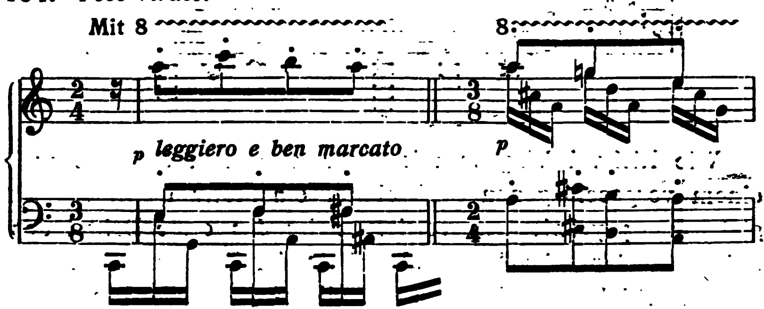


welche Etüde Brahms außerdem zu einer Doppelgriffstudie erweitert hat[1]).

Daß sich Brahms gerade zu diesem Stück hingezogen fühlte, läßt sich unschwer aus seiner Vorliebe für rhythmisch verwickelte Aufgaben erklären.

Ein anderes Heft der Brahmschen Studien für das Pianoforte bietet hierfür einen starken Beleg. Nr. 7 der zweiten Reihe der Variationen über ein Thema von Paganini[2]) (das nebenbei bemerkt auch von Liszt fürs Klavier übertragen worden ist[3])) hat abwechselnd zwischen Ober- und Unterstimme folgende, für Einen Spieler schwierige Einteilung (Proportion):


104. *Poco vivace.*



Die von Spitta[4]) besonders hervorgehobene Proportion in desselben Meisters Lied „Frühlingstrost“ (op. 63 Nr. 1) tritt gegen jene zurück.

Selbst der einfachen Triole konnte die neue Kunst noch eine überraschende Wendung abgewinnen. Während sie früher nur in geradzeitigen Takten Anwendung fand, sehen wir sie

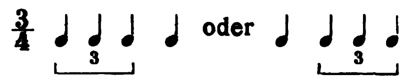
1) Studien für das Pianoforte I, Leipzig, Bartholf Senff.

2) Op. 35, Leipzig [u. Winterthur], J. Rieter-Biedermann.

3) Grandes Etudes de Paganini transcrites ... par F. Liszt, Cah. I, Nr. VI, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

4) Zur Musik S. 394.

nun in ungeraden Metren auftauchen, wo sich ihre Ausführung schwieriger gestaltet, z. B.



Man sehe im letzten Satz der *Fis*moll Sonate für Klavier von A. Skrjabin op. 23[1]) die Stelle:

105.



Wie Richard Wagner mit einer einfachen Synkope und einem vorgeschlagenen Sechzehntel ein Motiv umbildet und gleichsam psychologisch vertieft, zeigt das erste Drittel des „Liebesmahlspruches" aus „Parsifal" im Zusammenhalt mit dessen Urbild zu Beginn des Präludiums „Excelsior" in Liszts Tonschöpfung „Die Glocken des Straßburger Münsters" (Dichtung von H. W. Longfellow) für Bariton-Solo, Chor und Orchester[2]).

Die rhythmisch nur allenfalls durch die Prokatalexis interessante Stelle hier

106.



1) Leipzig, M. P. Belaïeff.
2) Leipzig, J. Schuberth & Co.

wird bei Wagner mit Belassung der Viertelpause durch Synkopen zu folgender Form gestaltet:

107.



Wie bezeichnend wird nun der Gegensatz zwischen diesem Thema der göttlichen Liebe und dem des Glaubens mit seiner streng metrischen Gliederung! (Vgl. oben S. 66).

Auch in rhythmischer Beziehung können endlich die drei Ausgaben der Lisztschen 12 Etüden (s. oben) zur Beleuchtung des stufenweisen Fortschritts ihrer Technik herangezogen werden.

Nr. 10 (auch in *C* ohne Titel) hat in Ausgabe *A* einen stets sich gleichbleibenden streng taktischen Rhythmus: $^2/_4$ mit fast durchweg in drei Sechzehntel untergeteilten Achteln, also richtiger $^{12}/_{16}$ Takt.

B bringt schon folgende antimetrische Stelle

108.



noch mehr hervorgehoben und um einen Zug im ersten Takt bereichert in *C*:



Die übrigen harmonischen und klaviertechnischen Neuerungen dieses Stücks zu verfolgen, muß sich der Verfasser, so verlockend es wäre, versagen.

Noch bleibt das Erscheinen der Hemiole und ähnlicher Verhältnisse zu beobachten. Hemiola (oder statt des griech. das latein. sesquialtera) sc. proportio bedeutet also das Verhältnis 3 : 2. Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurde diese Proportio, das Einschieben von imperfekten Maßen in perfekte durch Schwärzung der sonst weißen Noten gekennzeichnet; sie erfreut sich noch bei Händel einer großen Beliebtheit, wenn auch schon mehr auf die Anwendung in den Schlußformen zurückgedrängt. Ihre bewußte Anwendung verschwindet bei den Instrumentalklassikern, die klare, einfache rhythmische Verhältnisse bevorzugen. Folgerichtig kommt sie mit dem in technischer Richtung erweiterten Gesichtskreis der neuen Kunst (vgl. oben S. 70) wieder in Übung und drückt sogar bisweilen ganzen Sätzen ihr Gepräge auf und zwar mit Vorliebe im Rhythmus $^3/_8$ $^1/_8$. So dem Finale von Brahms' Streichquartett *A*moll op. 51 Nr. 2[1]) durch folgendes Hauptmotiv:



1) Berlin, N. Simrock.

Oder es ist ein Stück von Anfang bis zum Ende mit demselben Hemiolenrhythmus durchgeführt, so Nr. 6 der Walzer für Pianforte zu vier Händen von E. d'Albert[1]) durchaus wie diese ersten vier Takte:

111.



Im Gegensatz zur Brahmsschen Stelle ist hier auch die Begleitung dem Hemiolenrhythmus angepaßt, so daß abwechselnd ein Baßton und der zweitnächste Füllakkord den metrischen Ton haben. Auch in den übrigen Walzern spielt der Hemiolenrhythmus vielfach hinein.

Weitere Hemiolen s. oben S. 46, Hemiolen im $^6/_8$ Takt s. oben S. 19, eine Proportion 4:3 oben S. 17 Anm., eine solche 6:5 (pr. sesquiquinta) oben S. 15.

Die Verbindung der Proportionen mit den Synkopen endlich verdankt der neuen Technik ihre Verwendung und Ausbildung. Die einfachsten Fälle sind hier



Diese und noch mehr die verwickelteren Formen haben etwas Schwebend-Ätherisches, oder Geheimnis- und Ahnungsvolles oder Nervös-Schmerzliches: bei ihnen läßt sich ein besonders leicht sichtbares Ineinandergreifen von Technik und Ausdruck feststellen.

Wie anders konnte Richard Wagner die folgenden Zeilen aus dem zweiten Aufzug des „Parsifal" (Szene zwischen

---

1) Op. 6. Berlin und Posen, Ed. Bote & G. Bock.

Kundry und Parsifal) musikalisch ausführen, als durch Zuhilfenahme dieser nervösen[1]) rhythmischen Bildungen:

„Ja! diese Stimme! So rief sie ihm; —
Und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn, —
Auch diesen, der ihm so friedlos lachte.
Die Lippe, — ja — so zuckte sie ihm; —"

Man sehe nun das rhythmisch-musikalische Bild im Orchester:



1) Der Vergleich mit der physiologischen Erscheinung eines durch hohe Aufregung in unregelmäßigen Schlägen arbeitenden Herzens dürfte hier nicht unangemessen sein.

Eine weitere Erklärung scheint hier wohl überflüssig[1]).

Zur Bewältigung all dieser rhythmischen Besonderheiten einschließlich der später noch (bei der musikalischen Bezeichnungsweise) zu erwähnenden freien Tempoführung ist genau derselbe Standpunkt einzunehmen, wie gelegentlich der das reine Tonalitätssystem durchbrechenden Erscheinungen. Auch hier muß wieder betont werden, daß nicht die Klage über geschwächtes rhythmisches Empfinden am Platze ist, sondern daß im Gegenteil als Voraussetzung solcher Musik ein erstarktes rhythmisches Gefühl gelten muß, das zunächst im stande ist, alle rhythmischen Gestalten streng metrisch zu beherrschen, um dann, darüber hinausgehend, dem Gebote des musikalischen Ausdrucks in den leisesten Fügungen nachgeben zu können. Durch Gebundenheit zur Freiheit, das ist auch hier der Weg.

Die Betätigung des musikalischen Rhythmus im Großen umfaßt das weite Gebiet der Formenlehre. Die Rhythmik stellt sich uns hier auf den ersten Blick als Symmetrie dar, vom Räumlichen aufs Zeitliche übertragen. Aus dieser Erwägung kommt wohl die Behauptung von der engeren Verwandtschaft der Tonkunst mit der Baukunst nach dem Worte Fr. Schlegels, Architektur sei gefrorene Musik. Bei näherem Zusehen ist aber der Rhythmus, abegesehen davon, daß er allen Zeitkünsten eignet, die Musik allein also nicht zum Vergleich herangezogen werden darf, von der Symmetrie wesentlich verschieden, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Trotzdem werden wir dort, wo die isorhythmische Satzbildung in den Werken einer Kunstperiode vorherrscht, von einer architektonischen Richtung unserer Kunst sprechen können.

---

1) K. Lange (Das Wesen der Kunst, Berlin 1901 S. 149) läßt den Unterschied zwischen der klassischen und modernen Musik geradezu darauf beruhen, daß „in jener noch die angenehmen Rhythmen überwiegen“.

Dies tut Friedrich Rösch[1]), indem er einer solchen Richtung in der Musik als der älteren die neuere „poetische" entgegensetzt. Mit andern Worten: die neue Kunst hat auch die musikalischen Formen nicht unangetastet gelassen. Wir sehen vielmehr:

XIII.

Die geschlossenen Formen, insbesondere die Sonate in der Spiel-, die Arie in der (dramatischen) Singmusik machen freieren Gestaltungen Platz[2]).

Die „poetische" Richtung geht darauf aus, die musikalischen Formen zugunsten größerer Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern oder völlig umzugestalten. Im Instrumentalen wird dies am deutlichsten zutage treten, wenn ein dichterischer (seltener auch malerischer) Vorwurf gewählt wird. Man hat dafür das Wort Programmusik erfunden und ein heftiger Streit ist entfacht über ihren Wert oder Unwert[3]). Ich glaube, daß das Wort selbst zu Mißverständnissen geführt hat. Denn über die grundsätzliche Verneinung der allgemeinen Ausdrucksfähigkeit der Musik dürften wir doch schon hinaus sein[4]). Bleibt also die Frage, was uns als Programm vorgestellt werden darf. Hier tritt die viel zu wenig beachtete Verwandtschaft der

---

1) Musik-ästhetische Streitfragen. Streiflichter und Schlagschatten zu den Ausgewählten Schriften von Hans von Bülow. Leipzig 1897, S. 75 ff.

2) Vollzieht sich dieser Umschwung in einigen Werken auch schon vor 1850, so kann doch auch in dieser Richtung erst unserem Zeitabschnitt ein allgemeines zielbewußtes Vorgehen zuerkannt werden.

3) Ihre Gegner sind nicht blos in der Schar der Formalästhetiker zu suchen. Siehe Fr. v. Hausegger, Die Musik als Ausdruck. Wien 1887². S. 193 ff.

4) Vgl. G. C. Ferrari, Primi esperimenti sull' imaginazione musicale (Rivista mus. ital. 1899) mit dem beachtenswerten Ergebnis S. 174. — Ferner H. v. Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. (Leipzig, 1906).

Programmusik mit der vokalen Kunst besonders hervor. Wie es in der Gesangmusik selbstverständlich ist, daß nur ein dichterisch entworfener und ausgeführter Text der Musik als Grundlage dienen soll und darf, so wird auch die Spielmusik nur von einem künstlerischen (zumeist ebenfalls dichterischen) Vorwurf zu beeinflussen sein. Dort, wo dies nicht zutrifft, kann erst eine Bedenklichkeit nicht über die Form überhaupt, wohl aber über den betreffenden Versuch zu Tage treten. Der nüchterne, theoretisierende Beigeschmack des Wortes „Programm“ mag hier zu falschen Vorstellungen geführt haben und auch die Verquickung der Begriffe Tonmalerei und Programmmusik hat wahrscheinlich störend gewirkt[1]).

Manche wollen nun freilich gerade in der Verwendung dichterischer Vorwürfe ein unstatthaftes Hinübergreifen in das Gebiet einer andern Kunst sehen. Es ist gewiß eine in unserem Zeitraum häufige und nicht auf das Verhältnis der beiden redenden Künste beschränkte Erscheinung, daß eine Annäherung zwischen einzelnen Künsten stattfindet, nicht als unmittelbare Vereinigung im Sinne des Richard Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, sondern durch gegenseitige Übernahme einzelner Ausdrucksgebiete. Gegen diese Erscheinung (malende Poesie, dichtende Tonkunst usf., der Sprachgebrauch kennt schon lange Tondichtung und Tongemälde) hat man nun jene ästhetischen Grenzscheiden geltend gemacht, die doch ihrerseits nur Abstraktion einer vergangenen Kunstübung sind. Unbefangenerweise müßte vielmehr jede solche Erweiterung des Kunstgebietes mit Freude begrüßt werden. Oder was stünde davon zu befürchten? Ein innerer Widerspruch? Da doch alle Künste als lediglich verschiedene Strahlenbrechungen ein und derselben Lichtquelle, auch gemeinsamen Grundgesetzen folgen. Oder eine farblose Vermischung der Künste? Da

1) Hierzu vgl. meinen Aufsatz „Zur Programmmusik“ in der Beilage der Allg. Zeitung. München, 30. Jan. 1901.

doch das Stoffliche jeder Kunst sie von ihren Schwestern ein für allemal genügend scheidet!

Inwieweit fortlaufende tatsächliche Vorgänge durch die Spielmusik ohne Beirrung des Hörers darstellbar sind, muß wohl dem Genie des einzelnen überlassen bleiben.

Das Erfordernis einer künstlerischen Gedankenreihe gilt übrigens von jeder sog. absoluten Musik. Eine Schöpfung, die nicht in sich getreu einem Programm folgt, sei es auch nicht ausgesprochen, wird vielleicht dem Ohr angenehm sein, aber den Anspruch auf Kunst nicht erheben dürfen. Die Frage kann daher nicht so zu stellen sein, ob die Form der programmatischen Musik ihre künstlerische Berechtigung habe; sondern umgekehrt, wie es möglich war, daß die Musik ohne Programm so lange die unbestrittene Vorherrschaft über die Instrumentalkunst üben konnte. Keine Alleinherrschaft allerdings. Denn neben ihr gab es wohl seit jeher programmatische Schöpfungen, angefangen von den die Kindheit der Spielmusik darstellenden Übertragungen von Gesangstücken auf Instrumente bis zu Haydns „Vorstellung des Chaos" und zur Pastoralsymphonie. Oder was sonst sind die als sogenannte Konzertouvertüren dienenden, mit dem Namen eines rezitierenden Dramas bezeichneten einsätzigen symphonischen Stücke? Diese zählen daher gewissermaßen zu den Vorläufern der Hauptform moderner Programmusik, der symphonischen Dichtung[1]). Ist die Symphonie wörtlich wie tatsächlich, wenn auch nicht geschichtlich, eine Sonate (= Spielstück) für Orchester, so stellt die symphonische Dichtung das Ergebnis der Auflösung der Sonatenform dar, unter gleichzeitiger Verdichtung derselben zu einem ununterbrochenen Ganzen.

Der im Scherzo (früher Menuett) der Sonate übrigge-

---

1) Die Definition der symphonischen Dichtung als ein Mittelding zwischen Ouvertüre und Symphonie (in B. Widmanns Formenlehre der Instrumentalmusik, Leipzig 1879, S. 134) entbehrt daher nicht ganz der Begründung.

bliebene Anklang an die verwandte Form der Suite ist hier ganz verschwunden.

Das technische Merkmal der Zusammenziehung in einen Satz ist vom geschichtlichen Standpunkt aus eine Rückbildung, aber doch nur mechanisch genommen. Denn der dürftige Inhalt einer alten einsätzigen Sonate läßt sich mit dem einer symphonischen Dichtung oder eines Konzertes in einem Satz auch nicht entfernt vergleichen. Wohl aber finden sich Ansätze in der Klaviermusik der Klassiker vor, ich brauche nur an Beethovens Sonaten „quasi una fantasia“ zu erinnern. Viel weiter in der Einheitlichkeit der Themen geht Liszts Klaviersonate (vgl. oben S. 102 ff.). Da sie in dieser Richtung vorbildlich wurde, möge sie uns hier noch einen Augenblick beschäftigen.

Das Werk ist an musikalischen Gedanken nicht besonders reich. Ein Einleitungsmotiv (*A*), ein in zwei Teile zerfallendes Hauptthema (*B*, *C*), ein Seitensatz (*D*) und ein gesangreiches Andante (*E*) bilden den gesamten thematischen Stoff. Und doch entwickelt sich daraus eine Fülle von Leben und Ausdruck, abgesehen von entzückenden Einzelheiten.

Im folgenden wurde die Anordnung und Veränderung der Themen übersichtlich darzustellen versucht.

Lento assai 𝄴	*A*	
Allegro energico 𝄵	*B* / *C*	(*H* moll),
	B / *C*	gekürzt und verbunden,
	B	in Nachahmung und gekürzt zu breiter Unisonosequenz,
	A	in Steigerung auf Orgelpunkt *a*,
Grandioso 3/2	*D*	(in *D* dur)
	B	umgestaltet (in Vergrößerung) zu einem edlen Gesang (dolce con grazia),

C überleitend zu einer neuen Form in *D* dur:

C_1 durch Vergrößerung und liedmäßigen Rhythmus. Wird gangartig verquickt mit

B in ursprünglichem, vergrößertem, dann wieder ursprünglichem Zeitmaß, dann nach großem Läuferwerk

B in liedmäßiger Form (*D* dur), von Sechzehntelfiguren umspielt, dann

C_1 in anderer, gangartiger Form, dann

A später

B in Verkürzung sequenzmäßig geführt zu

D in zwei Ansätzen, je von einem „Rezitativ" abgelöst, hierauf

B, *C* in anderer Verbindung als oben, nämlich *C* als figurierter Orgelpunkt von *h*, darüber das vergrößerte *B*. Diese leiten über zu

Andante sostenuto 3/4 — *E* *ppp* (*Fis* dur), dann wieder

C_1 (quasi adagio ₵), hierauf

D in 3/4 Takt mit Anklängen an *B*. Übergang zu

E *fff*, durch reizende modulatorische Gänge abermals zu

C_1 diesmal in schlußähnlicher Wendung über Orgelpunkt *fis* und endlich zurück zum Hauptsatz:

A.

Allegro energico ₵ — *B*, *C* in anderthalb Fugendurchführung (*B* moll). [S. Notenbeispiel 92 u. 93.]

	B, *C*	wie zu Anfang,	
	B	desgleichen, auch noch	
	A	aber untermischt mit	mit großem Orgelpunkt auf *fis*
	B	von dessen Verkürzung	
		über Andeutung von	
	C	auf den Seitensatz:	
3/2	*D*	(in *H* dur) und unmittelbar weiter zu	
₵	C_1	(*H* dur) hierauf gangartig:	
	B	verkleinert und	
Stretta quasi Presto	*C*	vergrößert, folgt ein	
Prestissimo	B_1	eine Art Stretta nach *B* gebildet und führt zu	
3/2	*D*	Dieses bricht *fff sf* ab. Nach einer Generalpause	
Andte sostenuto 3/4	*E*	*p* (*H* dur), dann wieder	
All° moderato ₵	*C*	als Orgelpunkt (*h*) schließlich die Note *h* allein mit	
	B	und die Sonate schließt mit dem einleitenden Motiv	
Lento assai	*A*.		

Die Tonalität gibt uns den Maßstab für die große Gliederung (Zusammenhang der beiden Hauptmomente musikalischer Darstellung!). Der Hauptsatz mit seinen zwei Themen *B C* und *D* ist zweimal ausgeführt; das eine Mal in Haupttonart und Paralleltonart, das zweite Mal in einer entlegenen Tonart (Halbtonstufe tiefer) beginnend und in die dem Hauptton gleichnamige Durtonart auslaufend. Sie verhalten sich also wie erster Teil und Wiederholung aus dem zweiten Teil eines Sonatensatzes. Statt des Durchführungsteils steht der Andantesatz in der Dominanttonart *Fis* dur. Scherzo und Finale sind entfallen.

Die Sonate hat kein Programm vorgedruckt. Doch geht die Art der Verwendung der Motive über die in den klassischen Sonatenwerken hinaus; sie ist mannigfaltiger, mit einschneidenderen Veränderungen. Sie erinnern an die Veränderungen, die das moderne Musikdrama mit seinen Leitmotiven vornimmt[1]). In der Tat fehlt den Themen dieser Sonate zur Eigenschaft als Leitmotive nur das Programm.

Beides trifft nun zu bei der programmatischen Symphonie (Berlioz, Liszt) und der symphonischen Dichtung (Liszt u. A.); der Bau der symphonischen Dichtungen, so abweichend sie untereinander und im Vergleich zu älteren Formen sein mögen, kann der Großrhythmik keinesfalls entraten, nur daß sie nicht so sinnfällig vor den Leser oder Hörer tritt, wie bei der alten Sonatenform, die ja heute noch glänzende Vertreter hat. Zu diesem beiderseitigen Verhältnis der Sonate und der programmatischen Komposition zum Rhythmus im Großen besteht eine vollständige Analogie in dem Verhältnis der Melodie älteren Stils zu der der neuen Kunst. Hier wie dort hat man sich von der strengen Regelmäßigkeit der rhythmischen Bildungen losgesagt. Noch selbstverständlicher, möchte ich sagen, hat sich diese Wandlung auf dem Gebiete der dramatischen Musik vollzogen. Denn dort mußte ja von vornherein alles dazu drängen, den Ausdruck der Szene von dem Zwang zu befreien, der die Oper in geschlossene Musikstücke zerfallen ließ und so gerade das Gegenteil einer dramatischen Form erreichte, nämlich eine Art „pragmatisierter Formlosigkeit"[2]).

Ein merkwürdiges Mittelding zwischen dichterisch einbe-

---

1) Weingartner, a. a. O., S. 60 nennt es das „dramatisch-psychologische Variieren". Die Hilfsmittel bleiben dieselben wie bei der sog. „thematischen Arbeit".

2) Das Wort gebraucht Chr. v. Ehrenfels in einem Vortrag „Zur Klärung der Wagnerkontroverse" (Wien 1896 S. 26).

gleiteter Spielmusik und dramatischer Singmusik, das Melodram, hat es in unseren Tagen zu einer Neubelebung gebracht, ohne jedoch für die neue Kunst grundsätzliche Bedeutung zu erlangen.

Habe ich schon früher darauf hingewiesen, wie alle kontrapunktischen und rhythmischen Freiheiten einen Fortschritt nach der Richtung bedeuten, daß sie eine ungleich höhere Aufnahme- und Unterscheidungsfähigkeit bei Künstlern und Genießenden voraussetzen, so möchte ich im Besonderen zu der berührten rhythmischen Wandlung die Worte eines französischen Forschers anführen, die den Gedanken zutreffend, wenn auch nach Westphals Vorgang mit Hereinziehung der Kunstausdrücke der griechischen Lyrik zum Ausdruck bringt. Combarieu sagt von den strengen rhythmischen Formen: „Mit Beethoven (letzte Schaffenszeit), mit Schumann, hauptsächlich aber mit Wagner verändern sie sich, werden brüchig und finden schließlich nur mehr ausnahmsweise Anwendung. Ihre Zerbröckelung scheint gerade in der Vervollkommung der Mittel des musikalischen Ausdrucks begründet zu sein. Soll man es bedauern? Ich glaube nicht. Ich erachte den Rhythmus, dessen sämtliche Teile (Takt, Motiv, Satz, Strophe usf.) stark herausgehoben sind, als das Werk einer noch unentwickelten künstlerischen Auffassung, die, zu schwach, um die Dinge im Zusammenhang und in ihrer Gesamtheit zu erfassen, sie auf kleinere Verhältnisse zurückführt, sie zerstückelt, um sie besser zu begreifen, gewisse Teile wiederholt, damit das Gedächtnis mit ihnen leichteres Spiel hat, kurz, für ihre Sprache künstliche Beziehungen schafft. Es ist derselbe Relativismus, der in der dramatischen Kunst das Gesetz der Einheiten, in der Rhetorik die Einteilung der Rede in drei Punkte usf. veranlaßt hat. — Bemerken wir noch, daß gerade der am wenigsten musikalisch Begabte keine Melodiezeile hören kann, ohne daß er versuchen wird, den Takt mit

einer Kopfbewegung oder mit dem Fuße oder Stock anzuzeigen"[1]).

Damit soll weder dem Mangel jeder großen rhythmischen Gliederung das Wort geredet, noch die Zulässigkeit streng skandierter Rhythmen geleugnet werden. Denn ebenso wie in der Harmonik die Erweiterung ihres Gebietes durch die Chromatik die zeitweilige Anwendung der älteren Diatonik nicht ausschließt, sondern nunmehr beide Ausdrucksmittel bewußt gegensätzlich verwendet werden, so wird sich auch im Gebiete des Rhythmus durch Einsetzung der geschlossenen Form am rechten Orte[2]) eine weitere Bereicherung des musikalischen Ausdrucksgebietes ergeben, da sich nun freier und strenger Rhythmus gegenseitig heben und ergänzen.

So, um noch ein Beispiel aus der neuesten Zeit anzuführen, finden sich alle diese Gegensätze in Richard Strauß' Tondichtung „Ein Heldenleben"[3]). Sehen wir im Verlauf dieses Werkes alle harmonischen, kontrapunktischen und rhythmischen Neuerungen vielfach und meist an sich wirkungsvoll verwendet, so wird doch diese Wirkung noch gesteigert durch den Gegensatz harmonisch einfacher und rhythmisch übersichtlicher Stellen. Als solche ist gleich der Beginn des Werkes mit dem weitausgreifenden Hauptgedanken anzusehen:

---

1) J. Combarieu, Théorie du rhythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique. Paris 1897, Alphonse Picard et Fils. S. 3. — Übrigens können wir eine ähnliche Bewegung in der Schwesterkunst Poesie wahrnehmen, gerichtet gegen den „Zwang, den widerstrebenden Gedankenfaden durch das jedesmalige Reimöhr zu wirbeln, die Notwendigkeit, das Wort beständig Tanzpas machen zu lassen". (Georg Stolzenberg in der Zeitschrift „Die Zukunft" Bd. XXIII 263.)

2) So sagt derselbe Forscher: La forme carrée et chorégraphique trouvera sa place aux endroits épisodiques qui lui conviennent. (Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie. Paris 1894, Félix Alcan.)

3) Leipzig, F. E. C. Leuckart. [1898].

113.





Das Thema ist wesentlich diatonisch aufgebaut und seine Rhythmik ist die denkbar einfachste von $4 + 2 \times 2 + 2 \times 2 + 4$ Takten, also einen sechzehntaktigen Satz bildend. Die Ausnahmen in der einen und anderen Richtung sind leicht zu erkennen. In Takt 7 finden sich zwei Alterationen, man könnte von ihnen das Wortspiel gebrauchen, daß die Vertiefung um je einen Halbton auch die Vertiefung des gedanklichen Ausdrucks bewirkt. Ferner von Takt 10 bis 12 eine Ausweichung, durch die das Motiv der beiden letzten Takte mit der Rückung um einen Halbton aufwärts wiederholt wird. Endlich in Takt 13 und 14 einige nach älterer Übung verwendete leiterfremde Töne. Daneben treten die mit einem * versehenen Töne später beim Hinzutritt des *Es*-Dreiklanges als Wechselnoten hervor. Rhythmisch bildet die Vierteltriole im 12. Takt den ersten Anklang einer häufig verwendeten Form. Außerdem ist die Erweiterung und Nachahmung der Sechzehntelfigur aus dem dritten Takt beachtenswert.

Vierter Abschnitt.

Für die Technik der Tonkunst kommen noch einige Erscheinungen in Betracht, die schon oben (S. 9) als nicht ausschließlich einer der drei Gruppen angehörend bezeichnet worden sind.

Von ihnen geht die eine, die Figuration, vom Rhythmus aus, während das Harmonisch-Melodische an ihr wechselt und zur weiteren Einteilung dient. Sie schließt sich daher leicht an. Das umgekehrte Verhältnis wird sich bei den Schlußformeln ergeben (S. 142).

Mit Unrecht ist das technische Mittel der Figuration in den Lehrbüchern meist stiefmütterlich bedacht[1]). Stellt sie doch einen der wichtigsten Handgriffe für die musikalische Zeichnung dar und eines der vorzüglichsten Mittel zur Verlebendigung des Tonausdrucks. Wesentlich ist jeder Figuration die Zerlegung eines Tones oder einer Tonreihe in kleinere tonlich verschiedene Teile. Nach der Art, in welcher diese rhythmisch verkleinerten Figuren tonlich ausgefüllt werden,

---

1) Sehr gut sind die Ausführungen in O. Tiersch' System und Methode der Harmonielehre. Leipzig 1868. Breitkopf & Härtel. Besonders der Abschnitt über die harmonische Figuration (S. 213ff.). Die sogen. rhythmische Figuration besteht bei ihm in der Veränderung von Dauer und Betonung einer und derselben Tonfolge. Dadurch entsteht aber in den meisten Fällen (ausgenommen leicht übersichtliche Proportionen) etwas gänzlich Verschiedenes, ein völlig neuer Gedanke. Denn der Rhythmus bildet gleichsam das Knochengerüst eines musikalischen Satzes.

ob durch Akkordtöne (Akkordbrechung) oder durch andere Tonfolgen oder endlich in gemischter Anwendung dieser beiden, können wir schulmäßige Unterteilungen machen, die kurz, wenn auch unwissenschaftlich, als harmonische, melodische und gemischte bezeichnet werden.

Mit einer kleinen Abschweifung möge hier auf den Mißbrauch hingewiesen werden, der mit den Worten „Melodie“ und „melodisch“ getrieben wird. Hier z. B. soll der Unterschied darin liegen, daß die Figur einmal Akkordintervalle, das andere Mal stufenweise geordnete Töne aufweist; das könnte der Erwägung entspringen, daß der typische Melodieschritt die Sekund ist[1]). So scharf wurde aber bei dieser Namengebung nicht gedacht. Man hatte vielmehr nur die noch heute unter den Laien gangbare Anschauung von den zwei Dingen vor sich, aus denen sich ein Musikstück zusammensetzt: der Oberstimme als „Melodie“ und dem übrigen als „Begleitung“. Werden die Akkorde dieser Begleitung rhythmisch zerlegt, so haben wir eben eine harmonische Figuration, geschieht etwas Ähnliches mit der Oberstimme (wie in der Wiederholung einzelner Suitensätze, insbesondere der getragenen Sarabande durch „agrémens“), so ist die Figuration natürlich eine melodische. Bekannt ist ja, wie schwer es der neuen Kunst wurde, ihre Melodie als Melodie anerkannt zu sehen. Noch ist das allgemeine Unterscheidungsvermögen nicht da angelangt, wo wir es im 15. und 16. Jahrhundert beobachten können, da eine Mittelstimme die Hauptmelodie zu singen hatte, um die sich die übrigen Stimmen mit nachahmenden oder auch ganz freien Melodien schlangen und rankten. Auch unsere „Melodienbildungslehren“ spiegeln jene einseitige Auffassung wieder.

Die Figuration verdankt ihre Entstehung dem Bestreben

---

1) Vgl. Rietsch, die deutsche Liedweise (Wien und Leipzig 1904) S. 94, 101 ff, 197 f. Zum Begriff Melodie überhaupt ebenda S. 4 ff.

der Instrumentalmusik, das, was ihr an Ausdrucksfähigkeit des einzelnen Tones gegenüber dem Gesang abging, durch Lebhaftigkeit der Figuren zu ersetzen (color[1]). Freilich spielten dabei auch die Tonwiederholungen eine geschmacklose Rolle, wie um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der sog. Salonmusik für Klavier. Die Figuration wurde wohl bald auch Selbstzweck, damit der Organist oder Cembalist die Beherrschung seines Instruments zeigen konnte. Doch auch die Kunstgeschichte kennt nichts, was nicht der Entwicklung der Kunst diente. So mußte jener Virtuosentrieb, zunächst auf die Vorführung neuer schwieriger Leistungen bedacht, notwendig auch eine Bereicherung der Ausdruckstechnik herbeiführen. Das ist es, was uns auch heute noch mit der Virtuosenkunst aussöhnen mag.

Wie charakterisiert sich nun unser Zeitabschnitt in der Figuration?

XIV.

In dem freien Wechsel von akkordfremden und Akkordtönen, von Diatonik und Chromatik ergeht sich die moderne Figuration, gestützt auf eine feiner ausgearbeitete Rhythmik, in früher ungeahnter Mannigfaltigkeit.

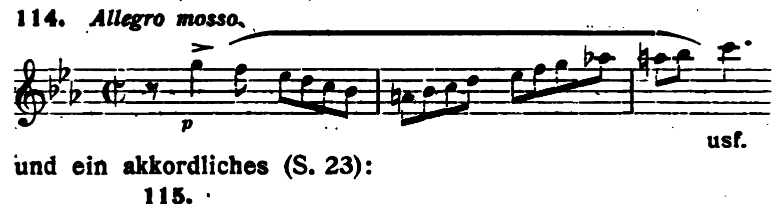
Von der oben im allgemeinen angeführten Verwendung akkordfremder Töne (Grundsatz II) ergibt sich hier ein sehr wichtiger Fall besonderer Anwendung.

Auch hier ist die Auswahl von Beispielen eine überreiche. Ich greife eine Stelle aus Liszts erster symphonischer Dichtung heraus, die nach Viktor Hugos Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne" entworfen, 1849 ausgearbeitet, in einem Weimarer Hofkonzert 1854 zuerst gespielt und 1857

1) S. oben S. 53 Anm. 1.

veröffentlicht worden ist[1]). Zwei Motive treten u. a. auf, ein diatonisches (Part. S. 18):

114. *Allegro mosso.*



und ein akkordliches (S. 23):

115.

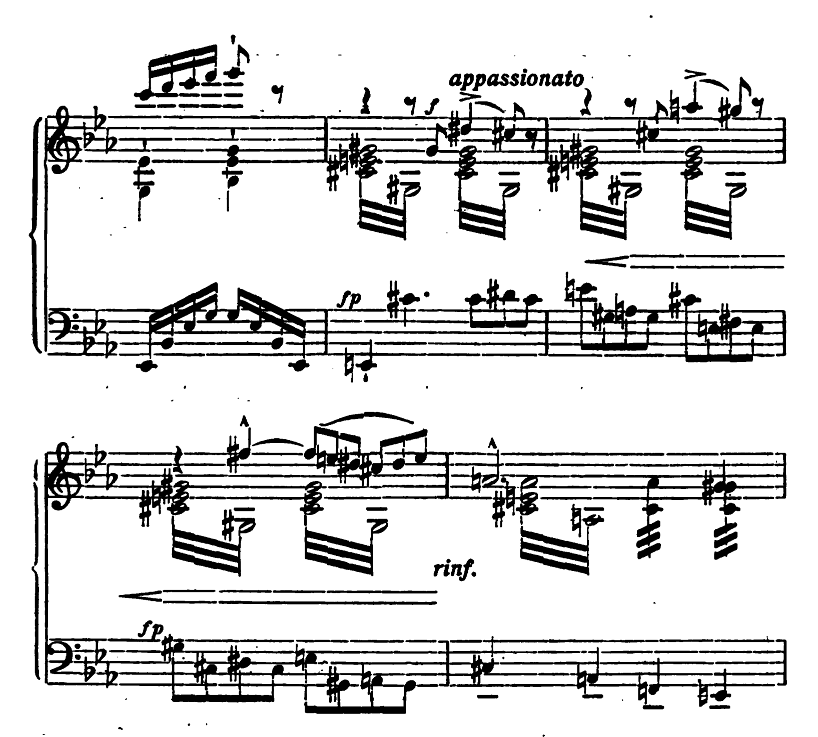


Später vereinigen sie sich, das erstere in Triolen figuriert, dazu Akkordbrechungen (*es* dur) als andere Art von Figuration, endlich zuletzt im Baß eine Akkordzerlegung (*cis* moll), die selbst wieder mit Nebennoten figuriert wird (S. 138f.):

116. *brillante*



1) Leipzig, Breitkopf & Härtel.



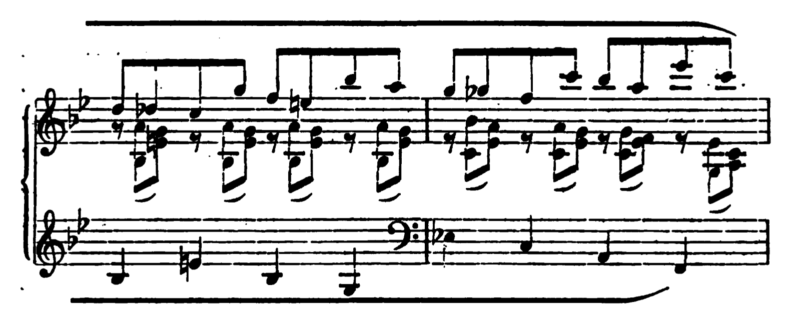
Für mancherlei Figurierung freier Art bietet ferner ein gutes Beispiel der Beginn des zweiten Aufzuges von „Tristan und Isolde“ (Takt 21 ff., gr. Partitur S. 133 f.):

117. Sehr lebhaft.



1) Mit Hinweglassung der Füllstimmen der Hörner und Holzbläser.


3



Hier sehen wir in den Mittelstimmen die übrigens schon von den Instrumentalklassikern[1]) angewendete Begleitungsfigur, die sich aus einer akkordlichen und einer diatonischen Stimme zusammensetzt; dazu ertönt ein aufstrebendes Baßmotiv, das beide Bildungsarten in seiner einzigen Stimme vereinigt, indem es aus einer Akkordbrechung (*B* dur) entstanden, durch eingeschobene akkordfremde Töne Biegsamkeit und Schwung erhält. Im neunten Takte tritt dazu jener wehmütig-unruhige Gesang der Flöte, der uns mit ahnendem Schauer erfüllt. Er hat diesem Zweck entsprechend chromatische Figuration. Auf Akkordtöne zurückgeführt:

118. 

sehen wir überdies in jedem der zwei letzten Takte eine Akkordzerlegung.

Steht uns daneben noch jene allereinfachste harmonische Figurierung (Akkordbrechung in einer Begleitstimme) zu Gebote, wie sie z. B. Eduard Grieg in dem Liedchen „Der Weihnachtsbaum"[2]) verwendet, so sehen wir wieder als Merkmal unserer Kunst eine vielseitige und gegensätzlich ausgebildete Technik.

---

1) S. Beethoven, Streichquartett op. 18 Nr. 5, Andante cantabile, Var. 3.

2) Nr. 2 seiner „Sieben Kinderlieder" op. 61, Leipzig, R. Forberg.

Als weitere gemischte Erscheinung der musikalischen Technik ist die Bildung der Schlußformeln (Kadenzen) heranzuziehen. War bei der Figuration der Rhythmus das Erste, Grundlegende, so ist es hier die Harmonie. Aber in die lebendige Kunst eingeführt, empfängt die Schlußbildung vom Rhythmus ihre nähere Bestimmung, wie es bei der Figuration durch ihre tonale Gestaltung der Fall war.

Insbesondere können wir ähnlich dem Vorgang in der Sprachmetrik Schlüsse mit männlichem und weiblichem (stumpfem und klingendem) Ausgang unterscheiden, je nachdem der (tonische) Schlußakkord auf einem guten oder schlechten Taktteil einsetzt. Beim Eintritt auf dem dritten Teil eines vierzeitigen Maßes wird der Eindruck subjektiv schwanken, jedoch in den meisten Fällen sich der Auffassung stumpfen Ausganges zuneigen.

Diese und ähnliche rhythmische Fragen müßten durch fortgesetzte Versuche klargestellt werden.

Ferner werden die den Abschluß eines Tonstückes bildenden Kadenzen entweder sich in einem weiten Bogen ausspannen, dies besonders und mit Recht dort, wo eine große Kraft und Stärke der Empfindung zur Entladung gekommen ist, deren Rückgang sich nur allmählich vollziehen kann, also bei großen symphonischen Sätzen, aber auch bei kleineren Stücken, Liedern u. dgl., die trotz des äußerlich beschränkten Umfanges einen hohen Ausdrucksgehalt bedingen, — oder sie werden in knapper, aber nicht mißzuverstehender Form nur das Nötigste einer Schlußwendung bringen, das ist die Feststellung der Schlußtonalität.

Die verschiedenen Arten der Feststellung der Tonalität, in deren Besprechung hauptsächlich die herkömmliche Kadenzlehre gipfelt, lassen sich wieder in zwei große Gruppen sondern, Dominant- und Unterdominantschlüsse. Die Ausdrücke erklären sich von selbst.

Endlich ist für ein Tonstück nicht nur die Art der Kaden-

zierung, sondern auch die Häufigkeit derselben von Bedeutung. — Mit all diesen Unterscheidungen und Untersuchungen der Kadenzerscheinung fällt es doch schwer, in einigen Worten den Grundsatz festzustellen, nach dem die Kunst unserer Zeit in der Schlußbildung verfährt. Ist doch die Kadenz eine Art Auszug aus dem Tonstück, dessen Charakteristisches zusammenfassend, um den Hörer mit einer Auffrischung und Verstärkung des Gesamteindruckes zu verabschieden. Alle Errungenschaften der neuen Technik spiegeln sich daher in der Kadenzbildung wieder[1]). Damit ist aber nur ein absoluter, kein relativer Unterschied von der älteren Kadenzierung gegeben. Aber auch ein solcher ist vorhanden. Ich werde in folgender Fassung diese Doppeländerung wiederzugeben versuchen.

XV.

Die neue Kunst liebt eine plastisch-motivische Ausgestaltung der Schlußwendungen einerseits, also Vermeidung der typischen, redseligen Schlußformen, Zurückdrängen der tonalen Feststellung auf den kürzesten Raum, andererseits die Benützung aller tonlichen und rhythmischen Freiheiten, insbesondere auch der leiterfremden Akkordtöne, synkopierter und proportioneller Bildungen.

Die größere Bedeutung, die solche motivische Schlüsse erhalten, verringert naturgemäß die Fälle ihrer Anwendung als Zwischenkadenz.

Wenn ich als Belege für die moderne Art der Schlußbildung eine knappe Auswahl aus Hugo Wolfs Gesängen für

1) In einer kleinen Studie, deren Grenzen allerdings sehr eng gezogen sind (The future of the cadence? Ztschr. der IMG. VII 315) meint E .Markham Lee, die Möglichkeiten in der Anlage des vor-

eine Singstimme und Klavier[1]) treffe, so geschieht es gleicher Weise, um das oben Gesagte an kurzen, leicht zugänglichen, aber auch sehr lehrreichen Beispielen zu erläutern, und um aus der universellen Eigenschaft der Kadenzbildung heraus das technisch wie inhaltlich gleich vorgeschrittene künstlerische Wesen dieses Tondichters einigermaßen zur Anschauung zu bringen.

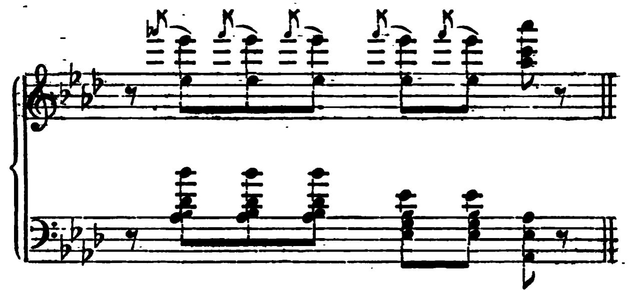
Zunächst einige Dominantschlüsse (als äußeres Anordnungsmittel). G 14 Cophtisches Lied I „Lasset Gelehrte sich zanken und streiten", die Singstimme kadenziert in jeder der drei Strophen regelmäßig. Als Nachspiel jedesmal folgende vier Takte:



letzten Kadenzakkordes seien erschöpft; die Neuerungen der Zukunft würden sich nun mit dem Schlußakkord zu beschäftigen haben. Ich vermag dieser Meinung in keinem der beiden Punkte zuzustimmen. Man kann, glaube ich, die harmonisch-rhythmische Gestaltung der einzelnen Teile des Schlußfalls überhaupt nicht gesondert betrachten. Übrigens wird die Tonika am Schluß (allein oder mit Quint oder Quint und Terz) solange die Regel bleiben, als unser ganzes Tonalitätssystem in Kraft ist. Ausnahmen gab es auch früher.

1) Und zwar: [53] Gedichte von Goethe, komponiert 1888—1889 [G]. Spanisches Liederbuch nach Heyse und Geibel, komponiert 1889—1890 [44 Gesänge, 2. Abteilung: Weltliche Lieder, von denen zwei in die Oper „Der Corregidor" hinübergenommen sind, Sp.] Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse, II. Teil, komponiert 1896 [Nr. 23—46 JL].





Also ein klingender Schluß, in das dritte und vierte Viertel zusammengedrängt. Man sehe die kühne Nebeneinanderstellung der beiden um einen Halbton abweichenden Akkorde: *fes as ces* (zwei Tiefalterationen, leitend zu) *es g b*; ferner die Vorausnahme des *es* auf den Akkord *b des fes as*, dessen Quint nur als Vorschlag auftritt.

JL 33 „Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder". Das ganze Lied ist auf dem Baßton *as* gesungen, der aber als rhythmisches Motiv auftritt:

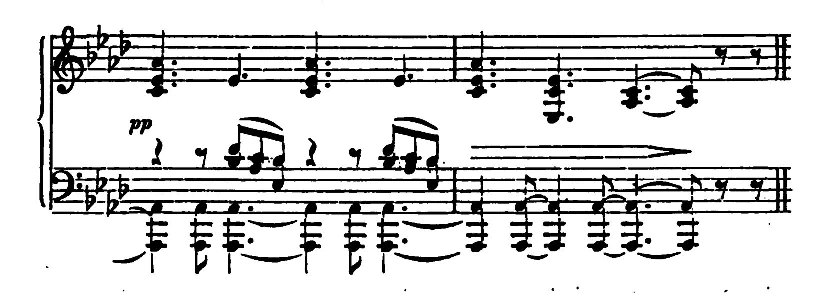
120.



in den Schlußtakten vereinfacht:

121. Sehr ruhig und gedämpft vorzutragen.



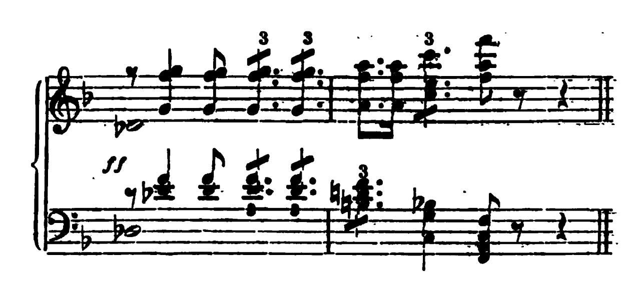


Die Singstimme schließt scheinbar in der Dominanttonart (unterstützt von der Hochalteration *d* statt *des*); die Auflösung in die Tonika tritt nur beim Klavier ein. Die rhythmische Baßfigur und ein zweitaktiges Motiv von wenigen Noten bestreiten den ganzen Bedarf dieses ebenso geistreichen, wie tief empfundenen Liedes.

Den denkbar größten Gegensatz hierzu bildet das übermütige JL 46 „Ich hab' in Pena einen Liebsten wohnen" mit folgendem Schluß:

122. **Sehr schnell und munter.**





Das Kadenzmotiv der Singstimme wird vom Klavier aufgenommen, verkürzt und zu einer wirbelnden Figuration benützt, die plötzlich auf einem alterierten und unvollständigen Akkord abbricht, ebenso wie sich der Rhythmus mit einem Schlage ändert, im letzten Takt drängen sich die Feststellungsakkorde knapp zusammen, durch eine zwischen linker und rechter Hand abwechselnde Triole noch würziger gestaltet.

Im Dienste des Ausdrucks sehen wir den Tondichter alle herkömmlichen Schranken durchbrechen wie in JL 25 „Mein Liebster hat zu Tische mich geladen", dessen Schluß lautet:

123. Mäßig bewegt.





Die Singstimme schließt mit Tönen des Septakkords auf der zweiten Stufe, deren einer um einen Halbton erniedrigt ist, ganz in derselben Weise wie in harmonischer Beziehung bricht sie auch rhythmisch plötzlich ab. Die Fortsetzung ist ins Klavier verlegt, hierbei noch einen doppelt alterierten Akkord bildend, dessen zwei Töne *des f* im nächsten Takt als grelle Vorhalte zum Dominantsept-Akkord liegen bleiben. Die eigentliche Schlußfeststellung geschieht in zwei aufeinanderfolgenden Achteln.

Übergehend zu Unterdominantschlüssen haben wir eine nicht minder reiche Auswahl vor uns. Die gewöhnliche Form, gebildet von dem Unterdominant-Dreiklang, kann hier zu gunsten ungewöhnlicherer Bildungen ganz übergangen werden. Da ist zunächst eine Bildung mit dem großen Septakkord auf der Unterdominantstufe: G 19 Epiphanias. Aus dem Hauptmotiv in den zwei Anfangstakten, das schon die bezeichnende Schlußwendung aufweist:

124. Sehr gemessen.



wird auch der Schluß gebildet, indem im Klavier das Motiv durch 12 Takte allmählich verklingt. Hier nur die letzten Takte (Vergrößerung der Achtelfigur):



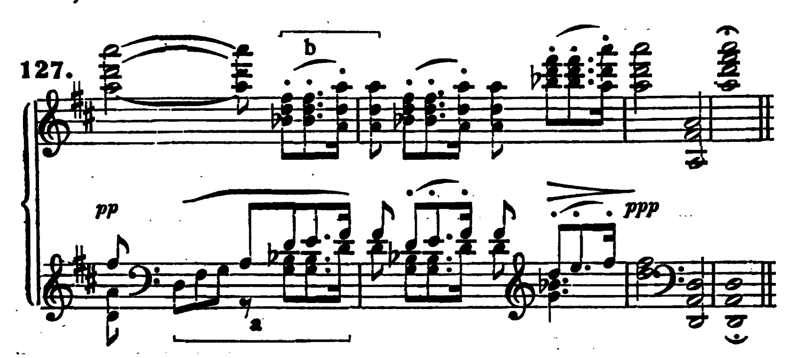
Ebenso streng motivisch ist der Schluß in G 50 Ganymed. Dieses Lied hat als zweites Hauptmotiv:


126. Sehr gleichmäßige und ruhige Bewegung.





Man beachte die rhythmische Figur im vierten Takt der Singstimme, nachgeahmt im Klavier. In den Schlußtakten wird diese Figur mit der in Achteln aufsteigenden Hauptfigur in Verbindung gesetzt und der Eindruck einer Verkleinerung auch dadurch hervorgebracht, daß die Harmonie des Septakkordes der Unterdominant (diesmal mit herabalterierter Terz) schon in der zweiten Hälfte desselben Taktes eintritt:



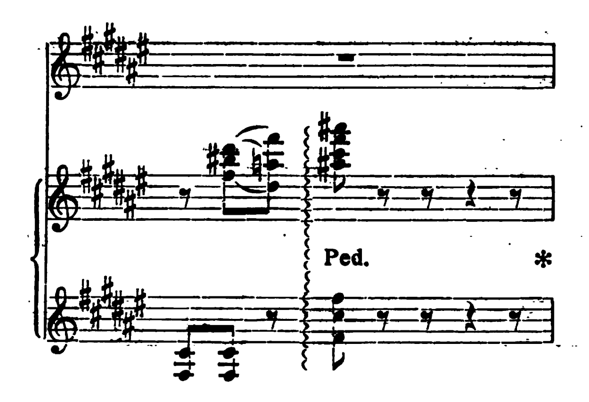
Der zartfremdartige Eindruck der Harmonie wird erhöht durch das durchgehende *e* aus dem Achtel-Hauptmotiv.

Hatten wir in diesen beiden Fällen den Septakkord der Unterdominante einmal rein, das andere mal mit vertiefter

Terz als schlußbildend angetroffen, so tritt er uns in einem dritten Fall mit zwei Alterationen entgegen, Grundton erhöht und Sept erniedrigt, so daß aus der großen Sept eine verminderte wird; dazu in den Unterstimmen schon Grundton und Quint vorausgenommen. Ich gebe die kürzere Fassung der Kadenz nach den Eingangsworten: „Geh', Geliebter, geh' jetzt! Sieh, der Morgen dämmert" (Sp. 34):

128. Mäßig bewegt.





Genau wiederholt bei der ersten Wiederholung der Textstelle: „Drum, Geliebter, geh' jetzt! Sieh, der Morgen dämmert." Nach der zweiten Wiederholung des Textes am Schluß des Liedes verbreitert sich das Nachspiel und gewährt uns noch die Wahrnehmung eines anderen schlußfähigen Akkords mit Unterdominantwirkung, nämlich des Dreiklangs auf der sechsten Stufe, hier mit herabalteriertem Grundton, also in der Gestalt eines übermäßigen Dreiklangs:

129.



Noch sei es mir gestattet, zwei gemischte Formen zu zergliedern, in denen zunächst die Singstimme mit der Oberdominante schließt, während das Nachspiel durch Abwechslung von tonischer und Unterdominantharmonie den Schlußeindruck noch vertieft. Beide Beispiele sind auch durch ihre akkord-

fremden Töne von Interesse. JL 43 „Schweig einmal still" schließt folgendermaßen:

130. Mäßig bewegt, nicht eilen.

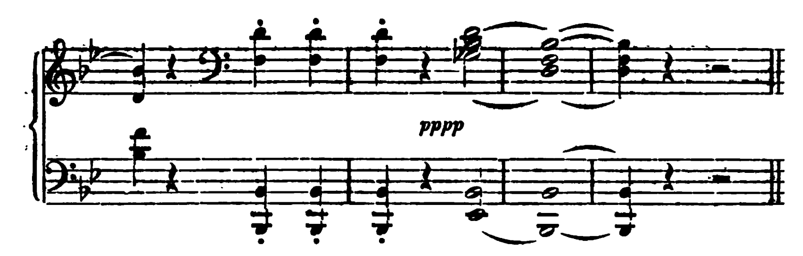


Die Nachahmung des Eselgeschreis *a h* ist dem Ganzen glücklich und mit nebenbei auch rein musikalischer Wirkung eingefügt. Sein Akkord *h d f a* übt Unterdominantwirkung, wird aber dann von dem eigentlichen Unterdominantakkord mit der Sept (diesmal der kleinen wegen der Molltonart) abgelöst. Dieser hat seinen Grundton, die Unterdominante, erhöht, so daß uns wieder eine neue Abart solcher Schlüsse geboten wird. Von besonderer Freiheit ist dann die Feststellung der Tonart in den letzten beiden Achteln, die Sept *c* ist aus dem vorhergehenden Sechzehntel noch im Ohr, das letzte Sechzehntel *e* wäre bei einem Dominantschluß Akkordton und das *dis* freier Vorhalt, hier ist *dis* erhöhter (leiterfremder) Akkordton[1]) und *e* Vorausnahme vom tonischen Dreiklang.

Das letzte Beispiel entnehme ich Sp 28 „Mein Liebster muß scheiden". Hier ist der Dominantschluß der Singstimme im Nachspiel des Klaviers wiederholt. Ich gebe daher nur dieses:



1) Vorbereitet durch die Wechselnote *dis* in der Figur *e dis a h*.



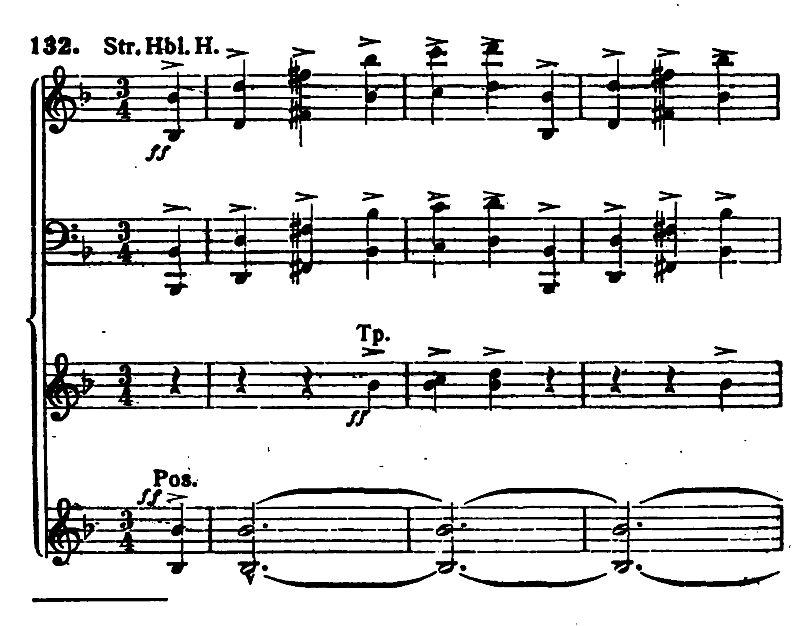
In den letzten acht Takten wechselt der tonische Dreiklang mit einem Akkord ab, welcher, ursprünglich mehr dominantartig (Septakkord auf der 7. Stufe mit vertiefter Sept), in unserem Falle durch die Lage (auf *es*) einen Unterdominantcharakter erhält, der schließlich in der Fassung des drittletzten Taktes seinen unzweideutigen Ausdruck findet. Außerdem — und dies gibt dem ganzen Nachspiel sein Gepräge — tritt statt eines Akkordtons in der Oberstimme jedesmal eine Wechselnote ein (*f* statt *es*, *d* statt *c*).

Hiermit wollte ich einige Hauptfälle moderner Schlußformen angeführt haben, muß aber angesichts des reichen Materials, das uns die moderne Kunst überhaupt und Wolfs Gesänge im Besonderen bieten, auf die weitere Zergliederung Verzicht leisten. Reiche Beziehungen ergeben sich für die Liedtechnik weiter noch aus dem gegenseitigen Verhalten von Singstimme und Instrument bei der Kadenzierung. Ich verweise besonders auf Sp 3 und 7[1]).

Die symphonische Musik hat trotz der hier gebotenen

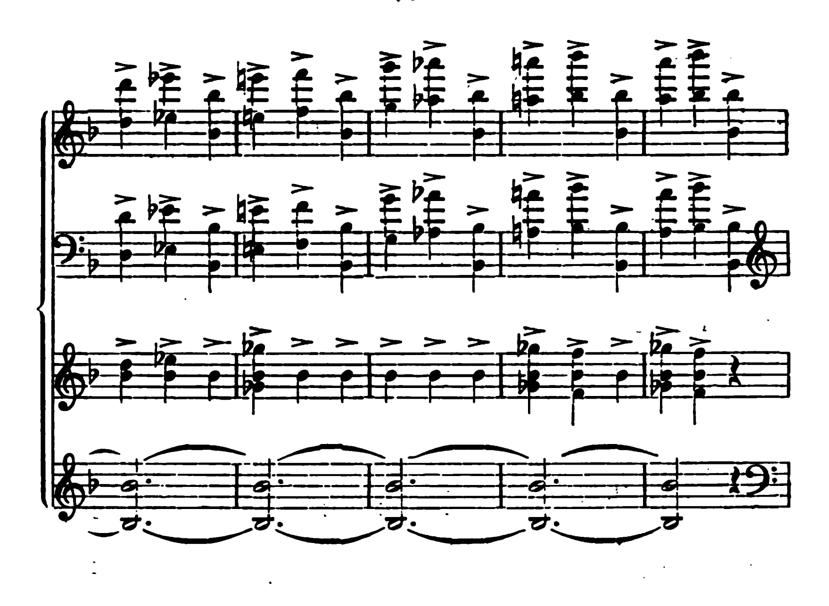
1) Vgl. die hierher gehörigen Ausführungen in meinem Buche „Die deutsche Liedweise" (Wien und Leipzig 1904) S. 185ff. — Von den Späteren hat Max Reger in seinen Liedschöpfungen bemerkenswerte Schlußfälle aufzuweisen. Man sehe besonders op. 70 Nr. 3 und 4, op. 75 Nr. 1, 4 und 11. In den beiden letzten sind sie verbunden mit Orgelpunktbildungen im Klavierpart, die gleichsam groß angelegte Vorausnahmen darstellen und zwar der tiefen Baßtonika in Nr. 4 und der in gleichmäßig synkopiertem Rhythmus das ganze Lied durchziehenden Sopranterz und -Quint in Nr. 11.

Breite doch auch das Merkmal der auf einen kürzeren Raum zusammengedrängten Tonartfeststellung. Nur geschieht diese z. B. bei Bruckner in ziemlich weiter Entfernung von den Schlußtakten, während das spätere sich motivisch ganz auf dem tonischen Akkord auslebt[1]). Hier möge wegen seiner ganz außergewöhnlichen Art der Tonartfeststellung der Schluß jenes Scherzosatzes angeführt werden, dessen Anfangstakte ich als Beleg einer fremdartigen Akkordbildung oben S. 55 ff wiedergegeben habe[2]).



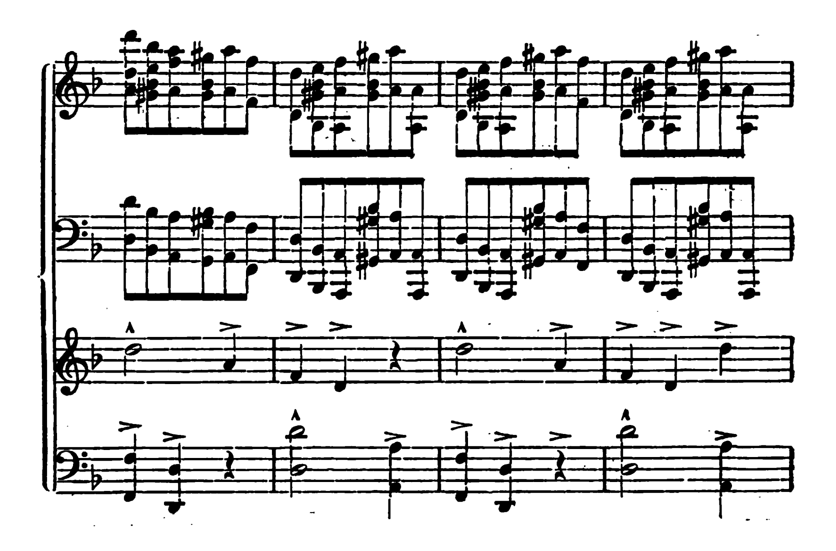
1) Eine solche Kadenzierung habe ich ausführlicher besprochen in der schon oben S. 55 Anm. 1 angeführten Lebensskizze Bruckners.

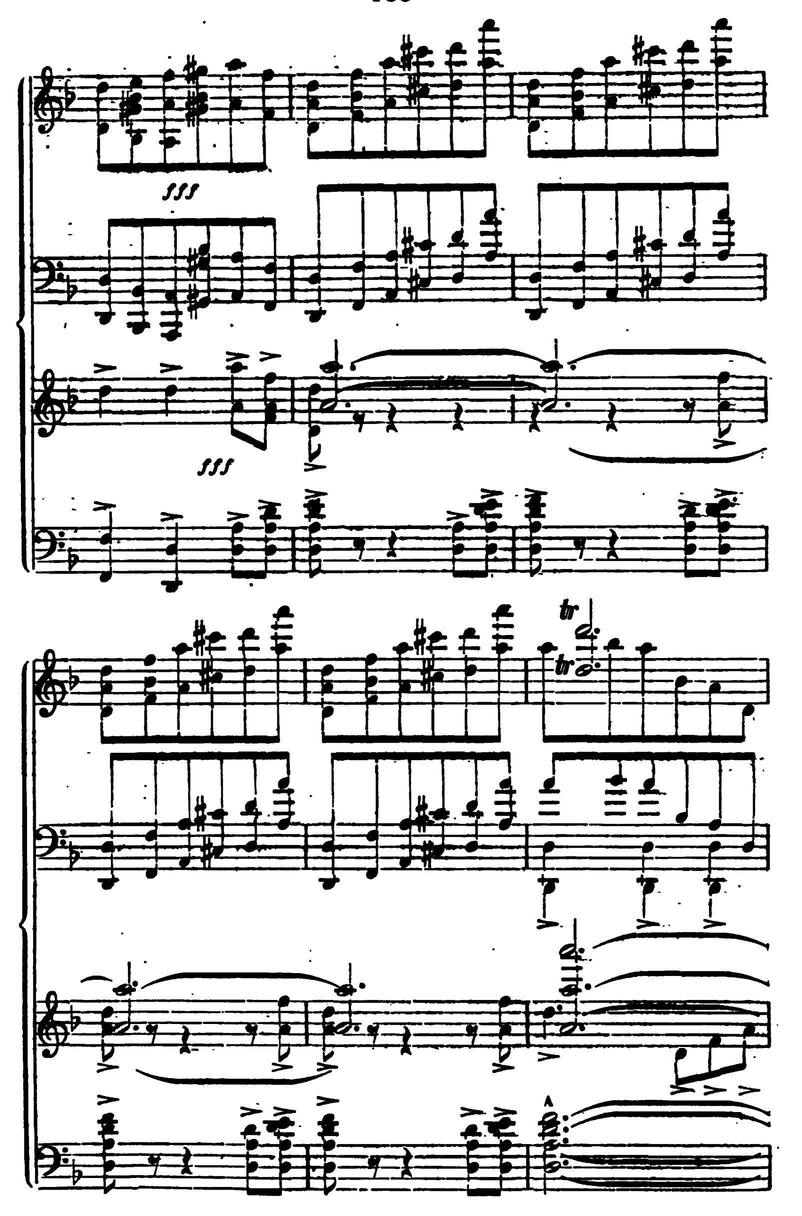
2) Nach der autographen Partitur in der Wiener kk. Hofbibliothek.

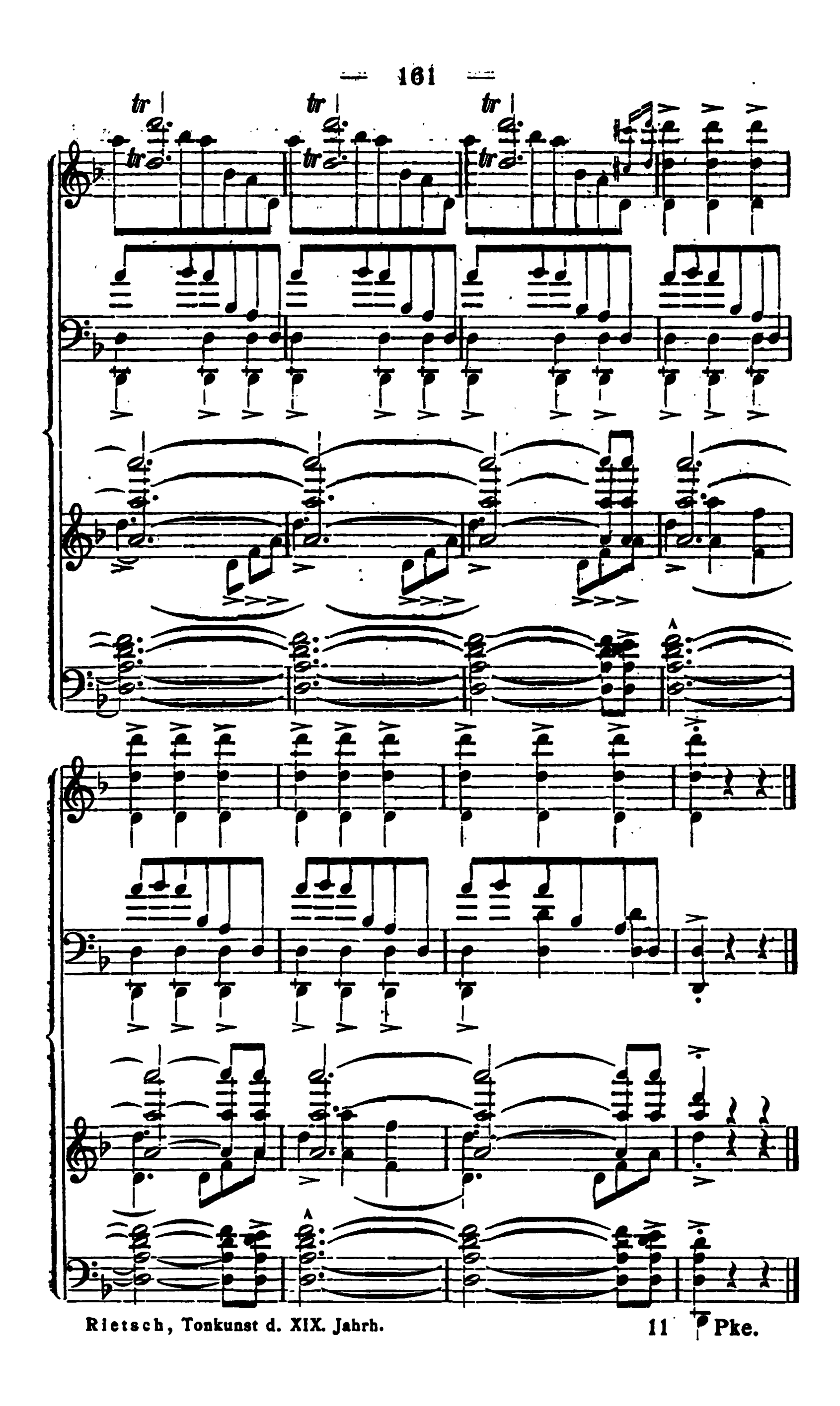



8
p
p
pH.


ff
ff
ff
Pke. u. s. f. bis zum Schluß.




fff
fff
tr
tr



Pke.

Wir sehen den Schluß mit der aufsteigenden Form des Hauptgedankens eingeleitet. Dessen Unisonosteigerung auf dem Grundton *b* wird abgebrochen und macht einem umspielten, kräftig betonten *Ces*-Dreiklang Platz. Diesem folgt durch enharmonische Umdeutung *h*moll; die Harmonie im zwölften Takt wird zunächst als unvollkommener Dominantseptakkord dieser Tonart verstanden. Da sich jedoch ohne weiteres der Dreiklang der Haupttonart (*d*moll) anschließt, so bleibt die Terz *ais* jenes Septakkords absichtlich verschwiegen, um den Trugschluß nach *d a f* nicht allzu schroff erscheinen zu lassen. Trotzdem ist die Folge als Tonartfeststellung kühn genug. Am besten wird das Ohr durch die erste Stichnote der von sämtlichen Streichern und Holzbläsern gespielten Achtelfigur in jedem Takt geleitet: *ces* = *h*, *cis*, *d*, welche also die drei letzten Töne der *D*-Leiter (wenn auch mit einem Septsprung abwärts zwischen *h* und *cis*) ergeben[1]). Die gewonnene Haupttonart wird sodann durch den zerlegten Dreiklang in den Blechinstrumenten schmetternd durch 21 Takte verkündet.

---

1) Der Dirigent wird gut tun, den zwölften Takt des Beispiels ein wenig zurückhaltend zu nehmen, um dem Ohr auch eine rhythmische Andeutung des Schlußcharakters zu geben.

Fünfter Abschnitt.

War bisher die vom Stofflichen, oder sagen wir gleich von der Klangfarbe losgelöste Musik Gegenstand der Betrachtung, so mag nun noch der Beobachtung Raum gegönnt sein, wie sich die Mittel der Tonbildung zur neuen Kunst und wie sie sich in dieser zu einander selbst verhalten.

Ist die menschliche Stimme vermöge des bei ihr bestehenden innigen Zusammenhangs von Tonerzeugung und Ausdruck, also durch ihre psychophysiologischen Eigenschaften das hervorragendste Musikinstrument, so ist sie doch andererseits am wenigsten einer Weiterbildung fähig. So wird sich die Betrachtung der übrigen künstlichen Tonerzeugungsmittel, der „Instrumente" im engeren Sinne, näher den voranstehenden Betrachtungen über den Fortschritt in der neuen Kunst anschließen, welcher Fortschritt ja zum Teil erst durch ihre Vervollkommnung ermöglicht worden ist. Bei der Singstimme dagegen wird, wie schon eingangs (Seite 9f.) angedeutet, zu untersuchen sein, wie weit die allgemeinen Grundsätze der neuen Kunsttechnik in ihre Übung eindringen konnten oder welche Schranken hier durch ihre besondere Beschaffenheit gezogen waren.

XVI.

Der Gebrauch der Instrumente im einzelnen, insbesondere aber ihre Vereinigung im Orchester hat eine wesentliche Verfeinerung und Bereicherung erfahren.

Dieser Satz drückt eine Tatsache aus, die im Gegensatz zu anderen Kunsterscheinungen sich allgemeiner Anerkennung und Hervorhebung erfreut. Das geht freilich so weit, daß

diese Hervorhebung oft nur zu dem Zwecke stattfindet, um gleich das Bedauern anschließen zu können, daß sie die einzige und also eine mehr äußerliche Errungenschaft der modernen Kunst sei.

Und doch steht sie in einem ursächlichen Zusammenhang mit all den Neuerungen auf den Gebieten der Harmonik, Rhythmik und Stimmführung, die wir eben kennen gelernt haben. Die Mischung der Töne in Modulation und Chromatik, die Mannigfaltigkeit ihrer Akzente, die freie Führung der Stimmen und Gegenstimmen, welche Erscheinungen insgesamt dem Tonmaterial die gewünschte Geschmeidigkeit, Flüssigkeit zur Formung nach dem Ausdrucksbedürfnis des Komponisten verleihen, sie fordern eine gleiche Freiheit und Geschmeidigkeit in der Mischung der orchestralen Klangfarben. Es würde einen eigenen Band füllen, an der Hand von Partiturbeispielen die Erfüllung dieser Aufgabe in der modernen Instrumentation nachzuweisen. Berlioz, dessen Orchester von Richard Wagner ein Wunder der Mechanik genannt wird[1]), bildet den Ausgangspunkt, Richard Strauß etwa zeigt den heutigen Stand der Orchestertechnik. Ich kann für diese Frage auf ein Buch verweisen, das trotz seiner Allgemeinheit den besonderen Errungenschaften der neueren Zeit an Klangverbindungen, sowie Verwendung einzelner Instrumente im Orchester Rechnung trägt, sie stets hervorhebt. Es ist das durch eine strenge Systematik, wie auch durch seine geschichtliche Grundlage hervorragende Werk F. A. Gevaërts, Cours méthodique d'orchestration[2]).

Hier mag nur noch ein Wort über die Zusammensetzung des Orchesters gestattet sein. Das Zusammenwirken einer größeren Anzahl von Instrumenten weist drei Hauptentwick-

---

1) Schr. u. D. III. 283.

2) Paris-Brüssel s. a. Lemoine et fils. Die Beschreibung der einzelnen Instrumente findet sich in seinem früheren Werke Nouveau traité d'instrumentation, ebenda 1885.

lungsstufen auf. Die erste, noch rohe Art des Zusammenspiels wird durch eine wahllose Zusammenstellung eben zur Verfügung stehender Instrumente (teils einstimmiger, teils polyphoner Art) bezeichnet. Dabei muß angenommen werden, daß von einer planmäßigen Verteilung der Stimmen keine Rede war, sondern der musikalische Gedanke nach bestem Vermögen jedes Instruments gespielt wurde und höchstens nach Höhe und Tiefe eine gewisse Aufteilung des Tonmaterials getroffen war. Für eine planmäßige Stimmenverteilung fehlten zwei Voraussetzungen: die Ausbildung des mehrstimmigen Satzes und der Sinn für Sonderung und Mischung der Klangfarben. Ich möchte diese erste Art der Zusammenstellung mit dem französischen Wort Ensemble bezeichnen, das in ähnlichem Sinne äußerlicher Vereinigung ein Ausdruck der älteren Operntechnik ist, und will hierzu eine Stelle anziehen, die Ambros nach einer Pariser Handschrift wiedergiebt[1]).

Dort heißt es in den Gedichten des Königs von Navarra:

La je vi tout un cerne
Violle, Rebel, Guiterne
L'enmorache, Micamon
Cytolle et Psalterion
Harpe, Tambours, Trompes, Naquaires
Orgues, Cornes plus dex paires
Cornemuses, Flajols et Chevretés
Douceines, Simbales, Clocettes
Cimbre la Fluste Brehaigne
Et le grand Cornet d'Allemagne
Muse d'Aussay, Trompe petite
Buissine, Elès, Mouscorde,
Ou il n'a c'une seule corde
Et muse d'Eblet tout ensemble.

---

1) Gesch. d. Musik II², Leipzig 1880, S. 509.

Hier nennt der Dichter wohl mit Fleiß alle ihm ins Gedächtnis kommenden Instrumente. Meist wird nur von bescheideneren Zusammensetzungen berichtet. (S. bei Ambros a. a. O.) Immerhin kann an einen künstlerischen Eindruck solcher Aufführungen nicht zu denken sein. Aus dieser chaotischen Vielseitigkeit mußte erst die Reaktion vollkommen einseitiger Instrumentenzusammenstellung die Brücke schlagen zur modernen geordneten Vielseitigkeit.

In der Tat zeigt die zweite Stufe, die schon der überlieferten Kunst angehört, Vereinigungen gleichartiger Instrumente von zum Teil verschiedener Tonlage. Es hatte sich mittlerweile die erste der oben bezeichneten Voraussetzungen erfüllt. Die Stimmen (meist 3 bis 5) sind genau verteilt, sei es nun als Übertragung eines mehrstimmigen Gesangs oder als freie Komposition. Dabei ist nur die Einheitlichkeit der Klangfarbe gesucht, nicht aber schon eine bestimmte gefordert. Daher häufig bloß die Anweisung: „zu singen oder mit Instrumenten zu spielen", auch wohl „auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen". Es bleibt also dem Belieben anheimgestellt, welche Gruppe von Instrumenten die Ausführung besorgt, oder ob etwa zwei Gruppen sich hierzu vereinigen.

Für den Namen der Spielzusammenstellungen der zweiten Epoche werden wir auf eine bestimmte Gruppe Bedacht nehmen müssen, die der polyphonen Saiteninstrumente.

Eine solche Gruppe nennt Michael Prätorius im 3. Teil seines Syntagma musicum einen Lautenchor oder auch English consort („wenn man Chavicymbel oder Spinetten, Instrumenta pennata [sonsten in gemein Instrument genannt], Theorben, Lauten, Pandoren, Orpheoreon, Cythern, eine große Baß-Lyra, oder was und soviel man von solchen u. dergl. Fundamentinstrumenten zuwege bringen kann, zusammen ordnet").

Das Spielen eines solchen Chors oder auch nur mehrerer Lauten wird in den deutschen Lautentabulaturbüchern mit „zusammenschlagen" bezeichnet. Dieser Ausdruck entspricht dem

italienischen „concertare“, vergl. z. B. Pietro Paolo Melii da Reggios Balletto concertato con nove Instromenti 1616)[1]. So vereinigt auch M. Mersenne in einer Kupferstichtafel sämtliche verwandte Rohrblattinstrumente mit der Begründung, „puisqu'ils appartiennent à un mesme concert“[2]).

Unter concerto haben wir daher eine Gruppe verwandter Instrumente, zum Zusammenspiel mit selbständigen Stimmen vereinigt, zu verstehen.

Später, mit Anwachsen der Fertigkeit einzelner Spieler, sondert sich eine kleinere Gruppe von der größeren ab, und tut sich durch lebhaftere Figurierung des Themas hervor, das in seiner einfachen Gestalt vom großen Chor gebracht wird. So stellt sich dem Concerto (später ausdrücklich grosso genannt) das Concertino gegenüber. Allmählich erfährt hierdurch der Begriff des concertare und concerto die Verengerung, daß darunter eine Zusammenstellung verstanden wird, bei welcher einem oder mehreren hervortretenden Instrumenten eine technisch bedeutendere Aufgabe gestellt ist. Dann hat sich die Bezeichnung Konzert aber auch auf die Veranstaltungen solcher Virtuosenvorführungen und endlich von Musikaufführungen überhaupt ausgedehnt.

Der Ausdruck Orchestre, in dieser Bedeutung (nach dem Platz, der im Theater den Musikern zugewiesen ist) französischen Ursprungs, bezeichnet die dritte Entwicklungsstufe. [Mattheson hat noch die französische Schreibart.] Aus jeder Instrumentengruppe, ausgenommen den spät, aber um so kräftiger sich entwickelnden Streicherchor, werden die ihrer Eigenart am besten entsprechenden Tonlagen verwendet. Der erste, der in dieser Richtung bewußt vorging, war Giovanni Gabrieli. Er instrumentiert, d. h. er wählt die ihm nach der

---

1) Nach W. J. v. Wasielewski, Gesch. der Instr.-Musik im 16. Jahrh., Berlin 1877. J. Guttentag, S. 101.

2) Harmonie universelle. Paris 1636. Pierre Ballard ([IV.] Traité des instrumens S. 303).

Klangfarbe passenden Instrumente aus. So tritt also die zweite Voraussetzung des eigentlichen Orchesters in Tätigkeit, und nun schließen sich die aus den Konzertgruppen ausgeschiedenen einzelnen Vertreter als ein mehr oder weniger mannigfaltiger Bläserchor dem Streicherchor an, nach Bedarf von Schlaginstrumenten rhythmisch verstärkt. Das ist das Orchester der Klassiker. Unsere Zeit hat, abgesehen von dem zur Regel erhobenen Gebrauch der Ventilinstrumente (die Posaunen ausgenommen), den Bläserchor erweitert und seine Verwendung verallgemeinert. In ersterer Hinsicht weist das große Orchester in der dramatischen und später auch in der reinen symphonischen Musik regelmäßig je drei Vertreter jedes Holzblasinstrumentes, drei Trompeten und acht Hörner auf, wobei das fünfte bis achte Horn fallweise mit zwei Tenor- und zwei Baßtuben abwechseln soll. Hiermit ist erreicht, daß in jeder Bläsergattung, also in jeder Klangfarbe, ein Dreiklang selbständig angegeben werden kann. Außerdem ist eine viel innigere und mannigfaltigere Klangfarbenmischung möglich, ähnlich der harmonischen Mischung durch Modulation und akkord- und leiterfremde Töne. Wird das eine der drei Instrumente durch ein ähnliches in tieferer Region ersetzt (Englischhorn statt dritter Oboe, Baßklarinette statt dritter Klarinette), so nähern wir uns wieder jenen vollständigen Instrumentenfamilien, wie sie früher für sich allein als Concerti verwendet wurden[1]). Das Orchester besteht in diesem Falle aus einer Anzahl solcher Concerti oder Instrumentgruppen, die mindestens zwei Register ausfüllen, das hohe und mittlere, oder das mittlere und tiefe, neben dem alle Register umfassenden Streicherchor.

Nach der zweiten als Verallgemeinerung des Bläserge-

1) Dies gilt umsomehr bei vier- oder gar fünffacher Besetzung der Holzbläser („Ring" und „Parsifal" von R. Wagner — Symphonia domestica von Richard Strauß). Die Klarinetten (von der *Es*- bis zur Baßklarinette) beherrschen alle drei Register.

brauchs angedeuteten Richtung ist insbesondere zu bemerken, daß unsere Zeit mit dem Symbolismus der Blas- und Schlaginstrumente aufgeräumt hat[1]). Daß an gegebener Stelle auch ohne solche Ideenverbindung in rein psychologischer Erwägung diese oder jene Klangfarbe zur Erweckung bestimmter Vorstellungen gebraucht wird, kann und darf freilich nie dem Bereich des musikalischen Ausdrucksgebietes entzogen werden.

An der Anordnung des Streichquintetts wurde äußerlich nicht gerüttelt. Dennoch hat auch hier die neue Kunst wesentliche Änderungen durchgeführt. Die vielfältige Unterteilung der Streichstimmen ist seit R. Wagners „Tristan und Isolde" gebräuchlich geworden und hat zu einer Ersetzung des gewöhnlichen Geigentremolos durch mannigfaltige Figuren geführt, so wie denn überhaupt nach Art des Seb. Bachschen Orchesters, aber mit den unendlich gesteigerten Klangmitteln unserer Tage einfache, unmotivische Füllstimmen mehr und mehr vermieden werden[2]).

Zur Gesangmusik übergehend, möchte ich ihr Verhältnis zur neuen Kunst etwa so formulieren:

---

1) Vgl. hierzu den Aufsatz Carl Spitteler's „Die Allegorie im Orchester" (Lachende Wahrheiten, Florenz und Leipzig 1898, S. 151 ff). Seine Klage, daß noch immer nach althergebrachten Beziehungen instrumentiert werde (Posaunen, Harfen usw. als hieratische, Holzbläser als bukolische, Hörner als romantische, Schlaginstrumente als Jubelgruppe), ist bei guten modernen Partituren nicht mehr angebracht. Hat doch jedes größere Tanzorchester seine Posaunen! Wohl aber klingt dieser Symbolismus in den Anweisungen verschiedener Lehrbücher nach, daß z. B. die Posaunen nur zu feierlichen Zwecken in die Partitur einzuführen seien u. dgl. Sehr beherzigenswertes bieten im selben Buche die Aufsätze „Schuberts Klaviersonaten" und „Unsere Sommermusik".

2) Man sehe die neuesten Partituren von Rich. Strauß, dem wir in der Neubearbeitung der Berliozschen Instrumentationslehre (Leipzig, C. F. Peters) auch eine theoretische Darlegung der Neuerungen auf diesem Gebiete verdanken.

XVII.

In den allgemeinen Grundsätzen der Fortentwicklung insbesondere nach Seite der Chromatik nimmt die Singmusik eine zurückhaltende Stellung ein, dagegen hat sie auf ihrem eigenen Gebiete, im Verhältnis zum unterlegten Wort, einen bedeutenden Fortschritt zu verzeichnen, die freie Deklamation innerhalb des Metrums.

Der Singstimme sind nach Umfang, Intonation und Beweglichkeit Grenzen gezogen, außerhalb derer wohl noch Singmöglichkeiten liegen, die aber durch gezwungene Artikulation unschön wirken. So wird eine Anzahl von Intervallfortschreitungen, desgleichen Modulationen, die in der neuen Spielmusik von Bedeutung sind und selbst angenehm klingen, dem Vokalsatz widerstreben. Der Grund liegt in der Naturanlage des menschlichen Ohres, die reine Stimmung zu bevorzugen, so daß bei jeder Mutation (ich gebrauche den von der Hexachordlehre entlehnten Ausdruck statt Modulation, um auch den Wechsel der Quint- und Terztöne einzubeziehen) tatsächlich eine Ausgleichung stattfinden muß. Dies geschieht nun zwar bei den Streichinstrumenten ebenfalls, doch ist hier dieses Ausgleichsverfahren an und für sich auf ein geringeres Maß beschränkt, überdies leichter zu bewerkstelligen, als bei der menschlichen Stimme. Das Studium der Gesangwerke des 16. Jahrhunderts wird daher auch dem Kompositionsschüler von heute unermeßliche Vorteile bringen. Auch für Umfang und Bewegung der Stimmen sind Grenzen gezogen, die nur die Virtuosität zeitweilig überschritten hat. Davon wird unten noch die Rede sein.

Nach der positiven Richtung befleißigt sich die moderne Gesangmusik jener genauen Abwägung und Messung der Textsilben zum Ausdruck, die erst der Dichtung volle Gerechtig-

keit widerfahren läßt, ohne der Musik Gewalt anzutun. Ein kurzes Beispiel (Anfang der ersten zwei Strophen aus Wolf, Sp 30) möge dies erläutern:


133. Sehr schnell.



Die Fassungen des ersten und fünften Taktes lassen den hierbei eingeschlagenen Weg leicht erkennen. Man beachte übrigens auch, wie glücklich der Lokalton des Gedichtes getroffen ist.

In der Anwendung solch freier Rhythmik hat die neue Kunst die Formel gefunden, wie die geschlossene, architektonische Musik mit dem gewissenhaftesten Wortvortrag ver-

bunden werden kann. Sie hat auf diese Weise das Dilemma überwunden, von dem nicht nur Grillparzer[1]), sondern auch Berufsästhetiker sprechen, wonach der Musiker, sobald er für Gesang schreibt, stets entweder der Musik oder dem Wort, nie aber beiden gerecht werden könne. Wenn freilich Grillparzer in jener Stelle Rossini gegen Mosel[2]) ausspielt, so merken wir wohl den Fehlschluß, der in der Voraussetzung annähernd gleicher Gestaltungskraft beider gelegen ist[3]).

Schließlich auf das Verhältnis zwischen beiden Musikgattungen übergehend finden wir

XVIII.

Die Wechselbeziehungen zwischen Gesang- und Spielmusik haben sich in unserer Zeit reich und lebhaft ausgestaltet.

Die Blüte der Spielmusik fällt später als die der Singmusik. So offenkundig diese Tatsache ist, so darf sie doch zu keinerlei Rückschluß auf ein gleiches Verhältnis in Bezug auf ihre Entstehung benützt werden. Wenn Gervinus[4]) sagt, daß sich die Spielmusik von der (begleiteten) Vokalmusik in ähnlicher Weise losgelöst habe, wie die „Landschaft von dem Geschichtsbilde", und wenn er ihr weiter die Berechtigung zum selbständigen Dasein abspricht, so ist von einer mindestens

---

1) Ästhetische Studien. Sämtl. Werke, Bd. XII, S. 206f.

2) Ign. Edl. v. Mosel (1772—1844), ein um die Wiener Kunstverhältnisse hochverdienter Musikfreund, der sich auch selbst im Schaffen versuchte.

3) Näheres über die Liedvertonung in ihren verschiedenen geschichtlichen Phasen s. mein Buch „Die deutsche Liedweise" (Wien und Leipzig 1904).

4) „Händel und Shakespeare", Leipzig 1868, S. 145.

zweifelhaften Prämisse ein jedenfalls irriger Schluß abgeleitet. Die ersterwähnte Tatsache hat darin ihren genügenden Grund, daß die Bedingungen für die Weiterentwicklung des Gesanges, für die Bildung einer künstlerischen Technik hier viel früher vorhanden waren als dort. Ein Moment springt sofort in die Augen: die Entwicklung der Spielmusik war von der Entwicklung des Instrumentenbaues abhängig. Noch die Zeit J. S. Bachs war durch die Unvollkommenheit des Bläserchors verhindert, ihre Phantasie rein orchestral befruchten zu lassen. Die Rückständigkeit der Instrumenten- und Instrumentaltechnik hatte naturgemäß auch in der Ausbildung der Virtuosität eine Verschiebung bedingt. So ist heute das gesangliche Virtuosentum der Hauptsache nach überwunden, während wir noch mitten in der Zeit des virtuosen Spiels begriffen sind. Eine andere Beobachtung zeigt uns noch deutlicher als der Mißbrauch der Virtuosität, wie bedeutend feinfühliger die Menge im Gesang ist als bei Instrumentalstücken, oder umgekehrt, wie wenig die Menge noch gewohnt ist, in der gespielten Musik mehr zu hören, als sehr sinnfällige Rhythmen (sog. „Melodien") und irgend welche äußere Beziehungen zu entdecken. Ich meine die Quodlibets der alten Vokalmusik und die Potpourris der neueren Instrumentalmusik, beide nur der niederen Musikübung angehörig. Auch dem künstlerisch in den rohesten Anfängen Begriffenen würde es heute widerstreben, einen Gesang anzuhören, der aus unmittelbar aneinander gereihten kurzen Anführungen bekannter Lieder bestehen würde. In Instrumentalaufführungen läßt sich die Masse diesen sinnlosen Vorgang auch heute noch ruhig gefallen.

Sehen wir uns, wieder höher steigend, nach den reinsten Formen beider Gattungen um, so finden wir einen gewissen Parallelismus. In beiden Gattungen läßt sich je eine mehr lyrische und eine mehr dramatische Form unterscheiden; erstere beiderseits unter den Begriff der Kammermusik fallend,

wird in der Singmusik als unbegleiteter Chor, in der Spielmusik als Vereinigung von selbständigen Streichstimmen (meist vier an der Zahl) auftreten[1]). Die dramatische Form ist in der Singmusik von selbst gegeben, es ist das Musikdrama, in der Spielmusik ist es die symphonische Form. Das Orchester als „das Schiff, der sicher tragende Bewältiger der unendlichen Fluten der Harmonie", wie R. Wagner in einem von ihm öfter benutzten Bilde sagt[2]), hat durch seine gesteigerte Technik die Fähigkeit erhalten, alles der Musik erreichbare in nahezu vollendeter Form zu geben. Dieses selbständige Orchester wurde dann dem dramatischen Gesang beigeordnet, das früher nicht ausgenützte Sprachvermögen des Orchesters verdeutlicht nun im Drama die dem Auge kundgegebene Gebärde fürs Ohr als Ergänzung der Worttonsprache[3]). So erscheint das Orchester unseres Musikdramas im stärksten Gegensatz zu dem Begleitungsorchester der älteren Schule, insbesondere der romanischen Oper, von dessen untergeordneter Rolle uns Combarieu eine köstliche Schilderung gibt mit Übertragung der orchestralen Äußerungen in entsprechend gewöhnliche Redensarten[4]).

1) In einiger Entfernung kommen die Formen des Liedes (mit Klavier) einer- und des Klavierstücks andererseits.

2) Sch. u. D. IV. 160. Die Vorstellung des flüssigen Elements zum Vergleich mit seiner (also der modernen) Musik, als deren Merkmal wir eben die Flüssigmachung des Tonmaterials erkannt haben, findet sich bezeichnenderweise wiederholt in seinen Darlegungen. So findet er III 84, die Musik sei durch den Rhythmus mit der Tanzkunst, durch die Melodie mit der Dichtkunst verbunden, diese bilden die zwei Ufer, zwischen denen sich das Meer der Harmonie ausbreitet. Ein anderes Mal (IV 145) bezeichnet er die Melodie als die Oberfläche der unermeßlichen Tiefe der Harmonie. So weiter III 86, IV 156.

3) Man sehe die nähere Ausführung dieses Gedankens. Schr. u. D. IV 174ff.

4) Les rapports usw. S. 332.

So hat aber das Orchester heute nicht nur ungefähr den räumlichen Ort der Aufstellung vom antiken Schauspielchor übernommen, sondern auch dessen Beruf, die Handlung Schritt für Schritt zu begleiten und betrachtend widerzuspiegeln, und somit auch Anspruch auf dessen hohe künstlerische Bedeutung innerhalb des Dramas erworben.

Sechster Abschnitt.

Zum Schlusse soll noch einiges über die Gestaltung der Notenschrift in unserer Zeit und, anschließend daran, über die moderne Art der Wiedergabe musikalischer Kunstwerke gesagt werden.

In erster Hinsicht:

XIX.

Unsere Notenschrift wird bei strenger Wahrung ihrer Grundzüge von alten Überbleibseln gereinigt, die Vortragsbezeichnungen werden genauer und womöglich in der Volkssprache gegeben.

Kaum je sind so viele Vorschläge neuer Notierungsweisen aufgetaucht als in unserem Zeitraum. Der Grund liegt wohl zum Teil in einer, dem Laien zumal fühlbaren Schwierigkeit, die durch die moderne harmonische Reichhaltigkeit erzeugten Tongebilde (mit vielen Vorzeichnungen und Auflösungen) zu lesen und zu schreiben, zum guten Teil aber auch in dem Umstand, daß sich gerade in jüngster Zeit die Bestrebungen dilettierender Kräfte auf dieses anscheinend leichte und dankbare Feld begeben haben. Sie übersehen dabei zumeist, daß die von ihnen vorgeschlagenen Notierungsarten auf geschichtlich abgetane Formen zurückzuführen sind, oder aber sie legen ihrem System die chromatische Skala zu Grunde; in diesem Falle haben wir es allerdings mit einer Neuerung zu tun,

diese läge aber dann zunächst im Tonsystem selbst. So lange wir jedoch dessen diatonische Grundlage nicht aufgeben, hat eine Schrift, die die Diatonik aufgibt, keinen Sinn. Als Tastenvorrichtung an einem Klavierinstrument (Piano, Orgel) mag die rein chromatische Anordnung aus Raumrücksichten immerhin Verwendung finden (Jankó-Klaviatur; man vergleiche die Pedal- und Manualbaßeinteilung bei alten Orgeln, die auch nicht unserem Tonsystem entspricht).

Soweit die Beschwerde über die Unzulänglichkeit unserer Tonschrift sich auf die Fülle der Versetzungszeichen stützt, ist sie wohl nur in der älteren Übung begründet, wonach eine erhöhte oder erniedrigte Note, wenn sie auch erst nach mehreren Takten in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder erscheint, doch noch mit dem wiederherstellenden Versetzungszeichen bedacht wird. Diese Übung mag früher ihre Berechtigung gehabt haben, jetzt, da das Gefühl für die Tonalität, wie ich oben gezeigt habe, bedeutend erstarkt ist, wird auch die neuere Rechtschreibung Platz greifen müssen, die ein solches wiederherstellendes Versetzungszeichen nur im selben Takte, außerdem nur noch im nächsten bei unmittelbarem Anschluß des alterierten und des natürlichen Tons über den Taktstrich hinüber eintreten läßt.

In der wichtigeren Frage der Abstoßung gewisser Überreste alter Notierung sehen wir wieder Richard Wagner voranschreiten. Zwei Punkte von ungleicher Bedeutung sind es, in denen er mit dem Alten aufgeräumt hat. Der eine betrifft das Ausschreiben aller Verzierungen, mit Ausnahme des Trillers und des einfachen kurzen Vorschlags (acciaccatura). Damit wird einer großen Unsicherheit und Willkür in der Ausführung vorgebeugt.

Denn wenn auch die Zeichen für diese Verzierungen (agrémens, graces) meist keinen Zweifel über die zu nehmenden Töne übrig lassen, so blieb doch deren metrische Einteilung vielfach unklar, und die Auflösung der Zeichen war ver-

schiedenen Auslegungen zugänglich und wurde auch wirklich verschieden gehandhabt. War um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts der Gebrauch solcher Zeichen aufs höchste gestiegen[1]), so haben wir immerhin zur Zeit der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger noch zwei Zeichen in steter Verwendung, und die Schul- und Handausgaben der klassischen Klavierwerke sind angefüllt mit Erklärungen der jeweiligen Spielweise. Es sind dies:

1) Der Mordent, Beißer, Pincé, Pralltriller ⁓ und ⁓, ohne Strich mit der oberen, mit Strich mit der unteren Nebennote,

2) Der Doppelschlag, Gruppetto, Brisée, Turn ∾ gewöhnlich mit der oberen Nebennote zuerst. Wagner schreibt ihn noch im „Rienzi" (Gebet) vor. Bülow hat diese Stelle mit der unteren Nebennote zuerst ausführen lassen, nach Vorgang Wagners im „Ring des Nibelungen", wo aber die betreffende Figur in Noten ausgeschrieben und nach dem Takte genau eingeteilt ist[2]).

Die Form jener Zeichen erinnert an die linienlose Neume und zwar: Bipunctum, Tripunctum und etwa den Porrectus in der lateinischen Form des 15. Jahrhunderts[3]).

Sie teilen mit der Neume die rhythmisch (zuweilen sogar tonal) unsichere Entzifferung, und ihre Umschreibung auf die linierte Notenschrift war daher auch bei ihnen ein Gebot der Notwendigkeit.

---

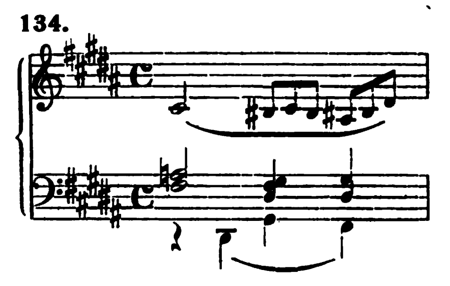
1) Man sehe z. B. Fr. Couperin, Pièces de clavecin revues par J. Brahms et F. Chrysander. London, Augener & Co., oder Georg Muffat in dem von mir herausgegebenen, oben S. 24 angezogenen Werke. Vgl. die treffliche Zusammenstellung bei E. Dannreuther, Musical ornamentation, London, Novello, Ewer & Co. s. a. (in zwei Teilen nahezu drei Jahrhunderte umfassend).

2) Näheres bei Dannreuther a. a. O. II S. 172ff.

3) Mit Recht nennt darum A. Prosniz diese Semeiographie eine wiedererstandene Neumenschrift (Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Wien 1901²).

So sehen wir oben in Notenbeispiel 81, Takt 8 einen ausgeschriebenen Doppelschlag. Einen solchen in langsamer Ausführung zeigt nachstehendes Beispiel aus der oben (S. 26) angezogenen *H* dur-Stelle in Liszts Oratorium „Christus“:

134.

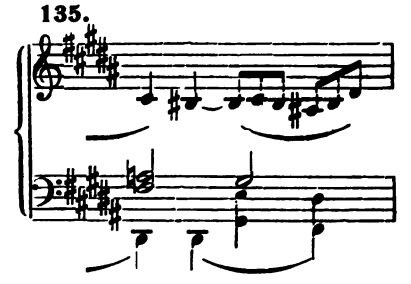


Früher hätte man die Stelle wohl so geschrieben:



Zu bemerken ist bei diesem Takte noch die Abweichung des Klavierauszuges, nach dem oben zitiert wurde, von der Orchesterpartitur. Diese hat, genau übertragen, folgende Stimmführung:

135.



Die Schreibung des Klavierauszuges ist vorzuziehen. In der Orchesterlesart hat das *cis* Vorhaltcharakter zum verminderten Septakkord auf *his*, ist also nicht so kraftvoll, wie dasselbe *cis* als Sept im Akkord auf der zweiten Stufe (*cis* II 7). Zudem gewinnt die Baßfigur durch Aussparung des

dis auf das zweite Viertel an Klarheit. Endlich klingt das *e* in der unteren Mittelstimme der partiturmäßigen Lesart schulmäßig.

Danach scheint es mir sicher, daß Liszt eine Verbesserung anbringen wollte, als er in dem drei Jahre nach der Komposition des Werkes (1863—1866) geschriebenen und fünf Jahre nach Erscheinen der Partitur (1872—1877) veröffentlichten Klavierauszuge jene Änderungen vornahm.

Von geringerer Bedeutung für das Notenlesen, jedoch sowohl als Anachronismus, wie als Störung der Einheitlichkeit der Notenschrift empfunden, sind die Zeichen für den $^4/_4$ und $^2/_2$ Takt: ein Halbkreis und ein durchstrichener Halbkreis. Sie bilden Überreste der alten Mensuralschrift, ebenso wie der Ausdruck Alla breve für den $^2/_2$ Takt, obwohl der Sinn des Ausdrucks wie der Zeichen dem Musiker von heute fremd zu sein pflegt[1]). Sie haben auch ihren Sinn verloren; denn der Halbkreis war in der Mensuralmusik das Zeichen für das tempus imperfectum; d. h. es zeigte an, daß die Noten zweizeitige Geltung haben. Daneben gab es den ganzen Kreis und einen eingesetzten Punkt zur Bezeichnung dreiteiliger Noten. Heute ist die zweite Art verschwunden, wir haben nur mehr das zweiteilige System, jede Dreiteiligkeit muß (einige Pausen ausgenommen) durch den Augmentationspunkt ausgedrückt werden. Das Halbkreiszeichen hat mit dem, was wir Takt nennen, heute ebenso, wie damals nichts zu tun. Es stammt vielmehr aus einer Zeit, wo es keine feste Akzentordnung, sondern nur eine Quantitätsord-

---

1) Umsomehr dem Nichtmusiker. Es ist Herrn Spitteler (a. a. O.) daher nicht zu verargen, wenn er sich als Gegensatz alla grande denkt; während der wirkliche Gegensatz alla semibreve hieße, nur daß diese Bezeichnung für die Regel als selbstverständlich unterblieb. Gemeint war das Schlagen des Maßes bei den Gesängen. Bei beschleunigtem Zeitmaß geschah dies nach der nächstgrößeren Note, der Brevis (Diminutio simplex).

nung gab. Weshalb auch für jene kein Zeichen da war. Später wurden die für die Kennzeichnung der Proportionen (s. o.) bestimmten *Ziffern* für die Vorzeichnung der vereinigten Maß- und Betonungsordnung, genannt Takt, verwendet und zwar in der Übergangszeit noch neben dem Quantitätszeichen, also z. B. C 3 für das, was wir heute $^3/_1$ oder in der mittlerweile vollzogenen Umwertung $^3/_2$ oder gar $^3/_4$ nennen. Heute, wo es keinen integer valor notarum mehr gibt, wo wir daher in der Vorzeichnung von $^3/_4$ keine Proportionsbezeichnung mehr erblicken, ist $^4/_4$ und $^2/_2$ als analoge Taktbezeichnung einzuführen und tatsächlich von Wagner und seinen berufenen Nachfolgern eingeführt worden.

Zur Notierung eines Satzes in der Weise, daß kein wesentliches Mißverständnis über die Art der Wiedergabe entstehen kann, haben sich allmählich Zeichen und sprachliche Zusätze als notwendig erwiesen. Der Grund dürfte nur zum Teil in der verwickelteren Anlage unserer Partituren und Tabulaturen gelegen sein, zum Teil wird die Beteiligung immer weiterer Kreise an einer entsprechend mechanischen Musikübung zur Notwendigkeit genauerer Bezeichnungsweise geführt haben, was wiederum für die alte unbezeichnete Musik heute den Nachteil mit sich bringt, daß der Laie, an die Vorschriften des Komponisten gewöhnt, bei ihrer Wiedergabe ratlos dasteht. Dieser Gegenstand wird unten noch weiter verfolgt werden. Hier ist nur darauf hinzuweisen, daß die Italiener mit solchen Bezeichnungen den Anfang gemacht haben und so ihre Sprache hierfür allgemein üblich geworden ist. Nun hat aber die Notwendigkeit größerer sprachlicher Zusätze, zu deren Verfassung und Verständnis dem Nichtitaliener die nötige Sprachkenntnis fehlen mag, ferner der ästhetische Gesichtspunkt einheitlicher Bezeichnungsweise, endlich die große völkische Bewegung unserer Zeit dazu geführt, die Volkssprache für diese Zusätze, seien es nun Angaben von Zeitmaß oder Bewegung oder Stärke (mit Aus-

nahme einiger ständiger Abkürzungen), zu gebrauchen, und dies gilt natürlich umsomehr für die Titel der Werke, für die eine Zeit lang das französische stark im Schwange war[1]). Daß auch hier für Deutschland Richard Wagner nach einem Anlauf Robert Schumanns bahnbrechend gewesen, ist bekannt. Allerdings ist weder bei ihm, noch auch bisher bei späteren Komponisten eine vollständige Sprachreinheit erzielt worden.

Die Bedeutung einer klaren verständlichen Notierung musikalischer Hervorbringungen für die Reproduktion ist klar. Daß aber die reproduzierende oder nachschaffende Kunst nicht durch bloße Befolgung aller Vorschriften der Notenstimme von selbst erreicht sei, ist eine Erkenntnis, die sich nicht allgemein Bahn gebrochen hat. Dies zeigt die häufig zu hörende Unterscheidung von objektiver und subjektiver Wiedergabe eines Kunstwerkes. Eine objektive Ausführung einer Komposition können wir uns höchstens in der Schule vorstellen, wo die bloße Richtung auf das Technische und die natürliche seelische Unreife des Kunstschülers die Gestattung subjektiver Versuche mit Recht ausschließt. Die Lehre von der zu beobachtenden Objektivität ist allerdings besonders für den Kunstrichter sehr bequem, sie wird aber sofort ad absurdum geführt, wenn wir sie auf die alte ganz oder wenig bezeichnete Musik anwenden wollen. Der ersten Gattung der nur mit den Noten überlieferten Musik (einschließlich der polyphonen Singmusik des 16. und zum Teil noch 17. Jahrhunderts) geht man natürlich bei solchen Ausführungen lieber aus dem Wege.

Aber auf die dürftig bezeichnete Musik von J. S. Bach

---

1) Näheres in meinem Aufsatz „Die musikalischen Kunstausdrücke und die Sprachreinigung“ in der Beil. zur Allg. Ztg., München 1898, Nr. 153. — Für deutsche Musiker bietet einen wesentlichen Behelf das neunte der im Verlag des Allg. Deutschen Sprachvereins erschienenen Verdeutschungsbücher („Für Tonkunst, Bühnenwesen und Tanz, zusammengestellt von Prof. Dr. A. Denecke“. Berlin 1899).

bis Haydn erlaubt man sich diese Theorie immerhin anwendbar zu finden. Auch die lebendige Übung hatte sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bei der Wiedergabe von Werken Bachs und seiner Zeitgenossen damit begnügt, eine Verzögerung der meist knappen, oft mit einer Hemiole ausgestattenten Schlußwendung zu beobachten, sonst aber alles im strengsten Gleichmaß und mit nur einem *f* und einem *p* durchzuführen. Diese im Zeitmaß zurückgehaltene Schlußwendung („Nur eine hohe Säule zeugt von verschwundner Pracht!") wurde, man weiß nicht wie, von der Tradition gerettet.

Die redseligen Schlüße aus der Zeit der Wiener Klassiker ließen natürlich gerade diese Verzögerung unstatthaft erscheinen und so wurden deren Werke zumeist lediglich mit den paar Stärkeschattierungen und ohne Belebung des Zeitmaßes heruntergespielt, bis ein Mann erschien, der, was Einsicht in das Wesen der Tonkunst betrifft, den großen schaffenden Meistern ebenbürtig, als Erneuerer der nachschaffenden Kunst in unserem Zeitabschnitt lebte und wirkte: Hans von Bülow (1830—1893).

Die erste große Anregung erhielt er in Weimar von der Aufführung „Lohengrins" unter Liszt im Jahre 1850. Seitdem kämpfte er für die lebensvolle Wiedergabe musikalischer Kunstwerke, gleichviel welcher Zeit oder Schule sie angehörten. Hatte Richard Wagner sich nur einmal schriftlich über die Wiedergabe von Orchesterwerken ausgesprochen, da freilich in ungemein lebendiger und überzeugender Darstellung[1]), und zog er sich immer mehr von der Einübung fremder Orchesterwerke zurück, so betrachtete es Bülow als seine Lebensaufgabe, in vielseitiger Weise am Klavier, am Dirigentenpult und in zahlreichen mündlichen und schriftlichen Äußerungen seine Anschauungen zur Geltung zu bringen.

1) Über das Dirigieren. Schr. u. D. Bd. VIII. In keiner anderen Schrift hat sich R. Wagner so technisch eingehend ausgesprochen, wie in dieser.

So entstand die neue Kunst in der Reproduktion, insbesondere verbreitet durch die jungdeutsche Dirigentenschule. Als Grundsatz dient ihr etwa:

XX.

Das lebensvolle echte Kunstwerk erfährt eine entsprechend lebensvolle, flüssige Darstellung mit Berücksichtigung der neuen technischen Errungenschaften der schaffenden Kunst.

Wir begegnen hier demselben Grundsatz, der die Gestaltung des modernen Kunstwerks selbst beherrscht. Nur liegt es in der Natur der Sache, daß die neue reproduzierende Kunst ihr Gebiet auf alle Kunstwerke, aus welcher Zeit sie auch stammen, ausdehnt, ja es wird ihre Anwendung um so notwendiger, freilich auch um so schwieriger sein, je weniger der Komponist selbst auf eine Anweisung für den Vortrag bedacht war, oder — da diese Erscheinung mit der zeitlichen Entwicklung Schritt hält — je weiter zurück die Entstehung des Kunstwerks reicht und je entfernter es dadurch unserer Ausdrucksweise liegt[1]).

Die flüssige, jeder Ausdrucksbewegung folgende Darstellung äußert sich vor allem in der Tempoführung mit leisen Schwankungen des Hauptzeitmaßes (Modifikationen des

---

1) Einen selbständigen Versuch, allgemein giltige Grundsätze für die ausdrucksvolle Wiedergabe von Tonwerken aufzustellen, machte schon Gustav Schilling in dem Buche: „Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik" (Cassel 1843), worin er die Arten des musikalischen Akzents, den taktischen, rhythmischen und emphatischen Akzent unterscheidet. In unserem Zeitraum machte sich M. Lussy in seinem Traité de l'expression musicale (1873; deutsch von F. Vogt, Leipzig 1886) um diese Lehre verdient. Später kamen H. Riemann, Christiani u. A. Es wäre dankenswert, diesen Versuch in Anwendung auf die ältere, unbegleitete Gesangmusik zu erneuern.

Tempos, wie R. Wagner sagt, oder tempo rubato, wie man noch weniger deutsch zu sagen pflegt) und in der Verteilung der Stärkegrade. (Von den weniger greifbaren Mitteln, wie Intonationsschwankungen, mag hier abgesehen werden.)

Voraussetzung ist allerdings die richtige Erfassung des Hauptzeitmaßes, fehlerhaft jedoch das unverückbare Festhalten daran ohne Rücksicht auf die verschiedenen sich ablösenden Gedankenreihen. Wie oben bei der schaffenden Kunst hervorgehoben wurde, daß der Gebrauch der Freiheiten nicht eine mindere, sondern eine größere Festigkeit des Tonalitätsbewußtseins usf. erfordert, so wird auch der nachschaffende Künstler sein rhythmisches Gefühl stärker entwickelt haben müssen, wenn er bei allen vorsätzlichen Abweichungen vom Hauptzeitmaß sicher sein will, dieses jederzeit wieder erreichen und feststellen zu können[1]).

Wird der Rhythmus in seiner Vielgestaltigkeit mit der plastischen Leibesbewegung verglichen[2]), so ist eben bei den Temposchwankungen genau auf die Grenze zu achten, wo diese Bewegung in die Grimasse ausartet[3]).

---

1) R. Wagner schreibt a. a. O. über eine Wiener Einstudierung der „Freischütz"-Ouvertüre: „Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnisvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegros vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthemas in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaße für dieses Thema gelangte" (VIII 298). So sagt auch M. Jaëll (La musique et la psychophysiologie, Paris 1896), indem sie eine exactitude relative und eine exactitude absolue unterscheidet, daß die relative Genauigkeit (im Rhythmus) eine bedeutend höhere Sicherheit (précision) verlangt, als die absolute (S. 78).

2) Schr. u. D. III 90.

3) Jaëll a. a. O. S. 79: On s'explique aisément à quel point ceux qui veulent exprimer un sentiment musical deviennent grimaçants s'ils ne savent pas diriger cette élasticité rhythmique dans ses plus

Ein möglicher Mißbrauch dieser rhythmischen Freiheit kann aber niemals ihre gänzliche Ausschließung rechtfertigen.

Keinesfalls kann in dieser Beziehung wie auch in allen übrigen auf den Vortrag bezüglichen Dingen das vom Komponisten Vorgezeichnete als allein zu beachten angenommen werden. Der Beweis für das Absurde dieser Forderung wird vom Komponisten selbst am leichtesten zu erbringen sein. Der schaffende Musiker ist schlechterdings nicht imstande, all das, was er von der Ausführung verlangt, in Zusätzen zur Notenschrift zum Ausdruck zu bringen. Versuche wurden ja in neuerer Zeit gemacht, so auch von Liszt in der Ausgabe B jener oben erwähnten und zum Teil zergliederten Etüden. Man sehe Notenbelspiel 5, wo in der Lesart B zu Beginn des Seitensatzes auf eine Stelle nicht weniger als acht Anweisungen gehäuft sind (abgesehen von *pp*); Liszt hat aber das Unnötige und gleichzeitig doch wieder das Unzulängliche dieses Bestrebens eingesehen und daher in Ausgabe *C* diese Angaben auf eine kleinere Zahl beschränkt, so blieben z. B. in der angezogenen Stelle nur drei von den acht Anweisungen stehen.

So ist also eine derart vollständige Bezeichnungsweise in ihrer sinnverwirrenden Überladung von Partitur und Stimmen einerseits nicht möglich, sie ist aber andrerseits auch überflüssig. Denn es steht wohl ohne weiteres fest, daß der Vortrag eines Kunstwerkes — gleichviel ob dichterischen oder musikalischen — sich von innen heraus gestalten müsse. Bei Werken der Dichtkunst ist heute noch der Vortragende oder Schauspieler (dieser mit wenigen Ausnahmen) auf das durch Erfassung und Durchdringung des Kunstwerkes gewonnene Verständnis angewiesen, und das Gleiche war bei dem Sänger alter Vokalmusik der Fall. Die Bezeichnung der neuen Musik

---

subtiles modifications. — Gegen derartige Ausschreitungen richtet sich F. Weingartners Schrift „Über das Dirigiren". Berlin 1896 2. Aufl. Leipzig 1905.

kann daher nur als Nachhilfe, um nicht zu sagen Eselsbrücke angesehen werden, die an sich nicht imstande wäre, einem unverstandenen Kunstwerke zu künstlerischer Wiedergabe zu verhelfen.

Auf einen Punkt, der im Rahmen des oben aufgestellten allgemeinen Grundsatzes die heutige Vorführung von Kunstwerken wesentlich beeinflußt, sei schließlich noch hingewiesen. Ich hatte oben (S. 72) bemerkt, daß sich unsere Zeit neuerlich der polyphonen Schreibweise in höherem Maße zugewendet hat. Entsprechend dieser in der schaffenden Kunst beobachteten größeren Selbständigkeit der Nebenstimmen schenkt auch die reproduzierende Kunst der Herausarbeitung solcher Stimmen ein besonderes Augenmerk. Dabei sucht sie ähnlich, wie wir dies eben beim freien Zeitmaß gesehen haben, diese Art der Ausführung auch rückwirkend geltend zu machen. Gibt sie hierbei unter anderem auch der psychologischen Erwägung Raum, daß in dem Falle, als die führende Stimme zugleich die Oberstimme ist, sie als solche ohnedies vom Hörer leichter aufgefaßt wird, so erscheint es ihr mitunter am Platze, eine selbständige Mittel- oder Unterstimme sogar über das Gleichmaß hinaus hervorzuheben.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammenfassend, sehen wir nach verschiedenen Richtungen hin, nicht etwa blos nach der einen oder anderen (Chromatik, Orchesterklang) eine Erweiterung der künstlerischen Hilfsmittel, sei es, daß Ansätze aus der nächstvorhergehenden Zeit sich zu allgemeiner oder systematischer Anwendung verdichten, sei es, daß Errungenschaften älterer Epochen, die mittlerweile von anderen Grundsätzen verdrängt waren, nunmehr sich neben diesen neuerlich Geltung verschaffen, oder endlich, daß vollständig neues auftritt. Das Bezeichnende der Jahrhundertmitte liegt

nun darin, daß sich die verschiedenen Neuerungen oder Wiederherstellungen in enger Wechselbeziehung zu einem gemeinsamen Ziel vereinigen, welches Ziel sich als die größtmögliche Ausdrucksfähigkeit, als Nachgehen der Stimmung bis in die feinste seelische Wendung darstellt. In dieser engen und zielbewußten Verbindung der technischen Hilfsmittel besteht der zunächst durch Liszt und Wagner eingeführte neue Stil. Das Wesen dieses neuen Stils können wir demnach kurz bezeichnen als eine durch die mannigfaltigsten Mittel erzielte hohe Anpassungsfähigkeit des Tonmaterials an den gewollten Ausdruck.

Dabei ist zu bemerken und oben des öfteren betont worden, daß bei aller Freiheit der Behandlung der einzelnen technischen Dinge doch das Kunstgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit beobachtet d. h. für unseren Fall die Einheit der Tonalität, Akzentordnung usf. nicht angetastet wird. Freilich wird von dem Hörer ein stärker entwickeltes Gefühl für die jeweils zu Grunde liegende Einheit gefordert und eben der Mangel dieses Gefühls und die daraus sich ergebende oberflächliche Beurteilung neuer Kunstwerke wird zumeist die Quelle für jene Anwürfe gegen den neuen Stil bilden, die zu entkräften hier durch Darlegung seiner Hauptgrundsätze versucht worden ist.

Bei dieser Darlegung mußte zuweilen auf das psychologisch-ästhetische Gebiet hinübergegriffen werden. Daß sich solche Betrachtungen ergaben und zwar notwendigerweise ergaben, beleuchtet am besten den innigen Zusammenhang, der zwischen den Kunstmitteln und dem individuellen Schaffen besteht. Der einzelne künstlerische Ausdruck wird umsomehr das Handwerksmäßige der Kunst beeinflussen, je kräftiger er selbst nach Betätigung ringt. Da nun die neuen Kunstmittel im Verein mit den zweckmäßig befundenen älteren, wie sie dem Ringen nach größerem individuellen Ausdruck entsprungen sind, auch wieder dem Kunstschaffen dienen, so

kann dieser Technik ein Vorzug vor der älteren unseres Musiksystems nicht abgesprochen werden und daher auch nicht der Nutzen, den sie wieder rückwirkend durch Beeinflussung des ferneren Kunstschaffens bietet.

Über die Natur dieses zukünftigen Musikschaffens Vermutungen aufzustellen, wie weit etwa eine Verfeinerung innerhalb unseres Systems noch möglich ist, oder wann dieses auf dem toten Punkt angelangt, (wie vordem die antike Musik) einem anderen System wird Platz machen müssen, wäre ein unfruchtbares Bemühen. Dagegen könnte sich Wunsch und Betätigung in der Richtung äußern, daß die meist nur oberflächliche Ausbreitung der Tonkunst auf weitere Kreise einer mehr und mehr verinnerlichten Kunstübung Platz mache. Wir können mit F. A. Gevaert (in seinem Vortrage La musique, l'art du XIX[e] siècle) wünschen, daß die ernste, strenge Kunst, nötigenfalls durch Inanspruchnahme von Staatsmitteln, in breitere Volksschichten getragen werde, um dort „die geringwertigen Erzeugnisse der Straßenmuse“ aus ihrer begünstigten Stellung zu verdrängen. Manch gute Ansätze sind hierzu in neuester Zeit gemacht worden. Von ihrer allgemeinen Durchführung läßt sich außer dem unzweifelhaft ethischen Einfluß eine Vertrautheit der Massen mit den Errungenschaften der neueren Kunst erhoffen, die wiederum durch die Wechselwirkung zwischen Schaffenden und Genießenden eine sichrere Gewähr dafür böte, daß auch fürder noch herrliche Blüten unserem alten Kunstboden entsprießen.

Verzeichnis

der angeführten Tonwerke.

GENERAL BOOKBINDING CO.
QUALITY CONTROL MARK

ML172
R563
ed. 2
music


ML 172 .R563 ed.2 C.1
Die Tonkunst in der Zweiten Ha
Stanford University Libraries
3 6105 042 469 788

DATE DUE			

Stanford University Libraries
Stanford, Ca.
94305

MUSIC LIBRARY